

مهرجان القراءة للجميع

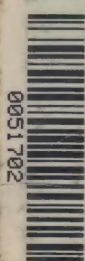
الأعمال الفكرية

مكتبة
الأسيرة
1999

تاريخ الموسيقى

برنارد شامبينول

ترجمة: ثروت كجوك
مراجعة: محمد رشاد بدران



Bibliotheca Alexandrina

تاريخ الموسيقى

تاريخ الموسيقى

تأليف: برنارد شامبينيول
ترجمة: ثروت كچوك
مراجعة: محمد رشاد بدران



مهرجان القراءة للجميع ٩٩

مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

(سلسلة الأعمال الفكرية)

تاريخ الموسيقى

تأليف: برنارد شامبينول - ترجمة: ثروت مجوك - مراجعة: محمد رشاد بدران

الجهات المشاركة:

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التعليم

وزارة التنمية الريفية

المجلس الأعلى للشباب والرياضة

التنفيذ: هيئة الكتاب

الغلاف

والإشراف الفني:

الفنان: محمود الهندي

المشرف العام:

د. سمير سرحان

على سبيل التقديم

وتمضى قافلة «مكتبة الأسرة» طموحة منتصرة كل عام، وها هي تصدر لعامها السادس على التوالي برعاية كريمة من السيدة سوزان مبارك تحمل دائماً كل ما يثرى الفكر والوجدان ... عام جديد ودورة جديدة واستمرار لإصدار روائع أعمال المعرفة الإنسانية العربية والعالمية فى تسع سلاسل فكرية وعلمية وإبداعية ودينية ومكتبة خاصة بالشباب. تطبع فى ملايين النسخ الذى يتلفها شبابنا صباح كل يوم .. ومشروع جيل تقوده السيدة العظيمة سوزان مبارك التى تعمل ليل نهار من أجل مصر الأجل والأروع والأعظم.

د. سمير سرحان

هذه ترجمة كتاب

Histoire de la Musique

تأليف

B. Champigneulle

من مجموعة

Que Sais - Je ?

محمد المصطفى

لم نوجه هذا الكتيب للموسيقين وحدهم وإنما أيضا لهواة الموسيقى ولمن يعينهم أمرا . لهذا فقد تجنبنا الخوض في النظريات كما تجنبنا أيضا الالتجاء إلى المصطلحات الفنية ما استطعنا إلى ذلك سبيلا .

وكما يمكن في عالم الآداب دراسة تراجم الأدباء ومؤلفاتهم بل والتاريخ الأدبي نفسه بمعزل عن قواعد اللغة ومصطلحاتها ، كذلك الحال في الموسيقى ، فرغما عن أن تاريخها يكون على وثيق الصلة بتطورات المصطلحات الموسيقية الفنية إلا أنه يمكن أيضا دراسة الظواهر التاريخية الموسيقية - وهو موضوعنا في هذا الكتاب - بمعزل عن تطور المسائل الفنية . ولقد بذلنا جهدنا في إقامة نسباً عادلة عند تصنيف الأحداث الموسيقية وبيان الأسباب العامة في حدوثها وتسلسل الصلة بين مختلف الفنانين واستخلاص نظام للوحدات تتعاقب فيه وتسلسل بقدر ما تسمح به الحدود المرسومة لخبر هذا الكتاب ، كما حاولنا من جهة أخرى وضع التراث الموسيقي المتعدد الأنواع في عصوره وبقائه إلى نشأ وانتشر منها فضلا عن دراسته فيما أحاط به من تيارات فنية أو أدبية أو دينية أو سياسية ، وهناك رأى يردده كثيرون من الناس وهو أن الموسيقى لا تزال متأخرة عن حضارة الفنون الأخرى بقرنين من الزمان . ويبدو لنا أنه ليس أكثر خطأ من هذا الرأي ولا أبعد منه عن حدود التصديق . فالموسيقى باعتبارها إحدى وسائل التعبير الطبيعي في المجتمع

لا يقل أن تكون متأخرة بنحو مائتي عام عن سائر وسائل التعبير الأخرى — فهي مرآة واضحة للتقاليد والأخلاق السائدة في حياة العصور ومن ثم تكون على اتصال وثيق بغيرها من سائر الفنون ومنتفعية معها . وتتمسك التيارات الموسيقية منذ عهد الاسقف بيرونان الأكبر^(١) الذي طالما كانت أناشيده يرددونها الملتشدون داخل الكنائس القوطية ، ثم عصر لوللى الذى اتسمت موسيقاه بطابع فرساي في عهد لويس الرابع عشر فمصر بيتوفن الذى يمكن أن يعد الرمز الكامل للتحويل نحو الحركة الرومانتيكية الكبيرة إلى أن فصل أخيرا إلى عصر سترافسكى^(٢) الذى تشبه حركته التى قام بها في الموسيقى بوجه عجيب ما قام به بيكاسو^(٣) في فن الرسم ونحن لا نلاحظ في هذا

(١) أسقف كنيسة « نوتردام » بياريس في أواخر القرن الثاني عشر . وعازف اورفون ومؤلف موسيقى لعدة قطع لهذه الآلة — المراجع

(٢) مؤلف موسيقى روسى يمد بحق زعيم المدرسة المعاصرة في أيامنا

(٣) مصور إسباني معاصر استوطن فرنسا واجتدع أسلوبا طريفا في الرسم فهو خير في رسوماته بطريقة غير مألوفا إن لم تكن خارقة للعاده ، وحكيما ما يفهم إلا لسان العادى أمام لوحاته حائرا لا يجد منفذا إلى فهم المقصود منها أما سترافسكى فهو لا يشبه بيكاسو بأى حال من الأحوال في أسلوبه الموسيقى فهو أعظم مؤلف معاصر في الكتابة الموسيقية الجليلة الدقيقة في وضوحها وبكاد يتفرد بأسلوبه النظيم في التوزيع لختلف الآلات الموسيقية اذ تعجده دائما بتخيير أفضل المقامات التى تظهر مقامات الآلة الموسيقية ، لهذا نرى أن هذا الحكم الجابر على أسلوبه باقاه وجه الله بينه وبين بيكاسو فيه للكثير من التجنى على الحقيقة — المراجع

التسلسل الموسيقى أى لجزة أو تباعد بين هذا الازدهار للموسيقى
وبين العصر الذى انتشرت فيه . ففى كل عصر نطاق الفنون ، أيا كان
نوعها ، نظام الفكر وطابعه اللذان يسير عليهما العقل الانسانى .

الفصل الأول

المصادر الأولى

إذا رجعنا إلى الماضي القابر وقطعنا في ذلك اشواطاً بعيدة فيها سرنا في احقابه لا بد وأن نلتقي بالموسيقى . نصادفها ولكننا لن نستطيع اخضاع صورها الأولى إلى البحث والتحليل ، في حين أننا نستطيع أمام مانجده من لوحات متفرشة من عمل الانسان الأول في عصور ما قبل التاريخ بأن نقطع بأننا بصدد فن ما قبل التاريخ وازاء هذا الغموض الذي يكتنف مجال الموسيقى البدائية لا يمكننا الا تلس الفروض والاحتمالات لتفسير ما يصادفنا منها حتى نرقى في بحثنا إلى عصور تقرب إلى حد ما من عصرنا .

ومع ذلك يمكننا أن نقطع بأن الموسيقى على غرار سائر الفنون الى على وثيق الصلة بها كالرقص والتمثيل الايمائي والشعر والمسرح ، تنحدر من أصل ديني . ومنذ نصف قرن درست موسيقى الشعوب الذين لم يكن لهم اتصال بالمدينة الاوربية (وهم من يسمونهم تسمية تصفية إلى حد ما ، بالبدائين ،) كزنج افريقيا والهنود الحمر بامريكا والبولينيزيين وغيرهم ... ويبدو أن نظريتنا الموسيقية تدبر بأصولها إلى بعض قواعد فطرية عامة يشترك فيها كافة البشر . فتجد الموسيقى عند الأقدمين كما هي الحال عند البدائين

بسيطة في أصولها وتميز ببروز قوى في إيقاعها . كما أن طابعها يتسم بالمسحة الدينية ويتصل بطقوس معتقداتهم . ومن جهة أخرى فالإنسان عندما يقوم عادة بمجهود جسدي ويأتي حركات مرادفة بحجمه فإن هذه الجهود والحركات كثيرا ما تكون مصحوبة بانخراج أصوات . وفي هذا ما يعد أساس الأغاني المهنية ^(١) التي يقصد منها تنظيم حركات الجسم وتوجيهها ليسهل بذلك تأدية العمل .

وتبدو لنا اليوم هذه الموسيقى البدائية على الرغم من وفرة تنوعها غاية في البساطة إذ لا تسير الميلودية (الالحن) المشتتة عليها في انتقالها بانغماسها إلا في حيز ضيق من المسافات المقامية المحدودة فهي بوجه عام تقوم على أساس خماسي المقامات بمعنى أنها توجد في حدود السلم الموسيقي ذي الخمسة مقامات وحسب . وهذا السلم الخماسي لا يزال شائعا عند الشرقيين ^(٢) .

ولكن الموسيقى الاغريقية هي وحدها التي استطاعت معرفتها عن طريق تحليل الشراح لنظرياتها . وفوق ذلك فقد هتشنا على بعض أجزاء متفرقة من مؤلفاتها الموسيقية . وهي تقوم على أساس سلام موسيقية من ذلت السبعة مقامات للتسلسلة في هبوط . كما تقتل

(١) مثال ذلك أغاني النوبية وهم يسبحون الراكب الى البر وغيرهم من أرباب الطوائف المهنية - المراجع

(٢) يتكون السلم الخماسي من المقامات الخمسة الآتية : دو - ري - مي - ف - صول - لا ولا يزال يستعمل في موسيقى الصين وفي الموسيقى الاسكندنافية الشعبية - المراجع .

أساسا على ألحان غنائية يصاحب إيقاعها أوزان الشعر وقوافيه ولم تكن إلى جانب ذلك هناك ما نسميه اليوم بالمصاحبة الموسيقية للفناء ، فالآلات الموسيقية كانت تكرر نفس الميلودية ولا تخرج عن حدودها وكانت تلك الآلات عبارة عن الليرا ^(١) LYRE والاولوس ULOS وهو نوع من الزمار البوص ركب على أحد طرفيه ميسم

ولاشك أن الوسائط التي استخدمتها الموسيقى الاغريقية وهما النوع من الموسيقى أيضا لم يعد يشجينا ، ولكننا لانشك فيما كان لها من الأثر العظيم على المستمعين في ذلك الحين .

ولقد كان للنظرية الموسيقية التي استنبطها فيثاغورس وتوسع فيها أرسطو ما أكسب الموسيقى مركزا خطيرا من الناحية الاجتماعية والخلقية . وقد اعتبر حينذاك أن الانظام الصوتية على اختلاف أنواعها وكذلك طابعها المتنوع وصيغها المنفردة عاملا من العوامل الفعالة في رقي الاحساسات وتنمية المواطف الانسانية .

ولقد أخذ الرومان عن الموسيقى الاغريقية غير أنهم نزلوا بها في التبسيط إلى مستوى العامة ولم يكونوا يولوها إلا دورا ثانويا في مجتمعهم فاستخدموها فقط كأسلوب من أساليب الترفية العامة فأفقدوها الكثير من مكانتها الرفيعة وصفاتها العالية في المجتمع .

(١) والليرا كما وجدت على نقوش حول غرارات اقرطهة محفوظة بمتحف ميونيخ هي آلة ذات اطار رقيق على هيئة قطاع الدائرة مثبت بداخله ستة أوتار يبلغ طول الواحد منها نحو ٣٠ سنتمترا وتعرف بنزرها بالأصابع . للراجع

الفصل الثاني

القرون الوسطى

الموسيقى المسيحية الأولى

يمكننا القول بأن الأناشيد المسيحية في القرون الأولى ظلت محتفظة بصورتها المتخلفة عن الطقوس العبرية . وكذلك كان الحال في إلقاء مزامير التوراة ، والزنايم وفي تجارب تريل الأناشيد بين أحد المنشدين على انفراد وبين مجموعة المصلين من ورائه . كل هذا كان يدين بأصوله الى الحفلات الطقسية الخاصة بالديانات اليهودية .

ولقد استمرت طوائف الرهبان التابعين للكنيسة الشرقية خصوصا بأنطاكية وأرمينية وفي مصر في اتباع هذا التقليد وهو غناء الجماعة بينما لثأت في الكنيسة الغربية الصيغ الأولى لأناشيد القدامس ولكن كما حدث في جميع البلاد التي تطرقت اليها الثقافة الأغريقية والرومانية كان الفن القديم هو النموذج الغالب على أسلوبها .

وهكذا ساد الاعتقاد بأن المسيحية جمعت نراثها من

الموسيقى القديمة بفضل كل من بويس BOËCE (٤٧٥ - ٥٢٤م)

صاحب النظريات الموسيقية الكبرى وكاسيودور CASSIDORE (٤٨٢ -

٥٨٠ م) اللذان قاما بتقنين القواعد الموسيقية القديمة ولشر صيغ

مقاماتها وهي ما زعما نقلها عن الموسيقى الأغريقية . وظلت نظريات بريس المرجع الموسيقى الذي اعتمد عليه رجال الكنيسة حتى نهاية القرون الوسطى .

ويعتبر القديس أمبروزو ، أسقف ميلانو حتى نهاية القرن الرابع ، من أكثر الناس شغفا بالموسيقى في تاريخنا ، فهو الذي ظل زمنا طويلا ينسب إليه تأليف موسيقى مراسم صلاة الشكر لله ، *To Deum* وقالوا أنه قام بها بالاشتراك مع تلميذه الشهير القديس أوغسطين كما قام داخل أسقفية بتأسيس نظام للطقوس الدينية يشمل تحديد الادعية والانشيد التي تلقى في المناسبات المختلفة طوال السنة وقام بنفسه بكتابة موسيقى عدد كبير من هذه الانشيد الدينية كما وضع كلماتها بنفسه أيضا .

ومع ذلك فبالرغم من أن الكنيسة كانت تسيطر على معظم البلاد الرومانية الا أنها لم تستطيع أن تفرض نظاما موحدا للطقوس الدينية بها جميعا اللهم إلا في لطاق ضيق : ففي بلاد الغال مثلا : كان يسودها نظام طقوس أمبروزو بينما في الجنوب في مقاطعة بروفانس *Provence* كان جمهور المصلين يرددون باليونانية وراء ما يفتشه النفس لهم من ترانيل لاتيانية وفي ألمانيا كانت تسود الطقوس التي وضعها البابا جيلاز الاول حتى عصر شارلمان . وفي اسبانيا استمرت الطقوس المسيحية التي كان قد اسقنها المستعربون

من مسيحي دولة الأندلس^(١) الى فترة تجاوزت هذا العصر أبعد من هذا الوقت .

وهكذا نشأت في جميع الاقطار ألوان من الطقوس الدينية المحلية مما ولد اليأس عند أسقف روما من جراء تلك الفوضى .

والسبب الأكبر في انتشار هذه الفوضى بأساليب الموسيقى الدينية أليس مرجعه الى أن طريقة تدوين الموسيقى بالكتابة الموسيقية لم تكن الى ذلك المهد قد عرفت بعد ؟ ويمكنك أن تتصور التحرر المطلق لمنشدي الكنيسة وقتئذ وما كانوا يدخلونه من التغيرات على المؤامات الموسيقية التي يرددونها لانهم كانوا يعتمدون في معرفتها على السماع وحسب . ومع ذلك فهذه التغيرات من جهة أخرى كانت لها نتائج شمرة اذ تعجدهد أسلوب الموسيقى الدينية عن طريق اتصالها بروح الشعوب واكسبها قوة غنائية وبروزا إيقاعيا على غرار ما كان يوجد في الأغاني غير الدينية بيد أن ما يغلب على هذه

(١) ويقصد بها تلك التراويل الدينية ذات الألحان الشرقية أي الشنتلة على غناء يشبه الأغاني العربية وكانت متداولة في ست كنائس بمدينة طليطلة Toledo بفضل المسيحيين المتعربين في دولة الأندلس . ولأن يوجد هنا الأثر العربي في الأغاني الاسبانية خاصة وفي الموسيقى الاسبانية بوجه عام حتى في نماذجها المعاصرة .

المراجع

تاريخ الموسيقى

الأغاني من تنوع واختلاف يحملها على الاقتراض الذي ذكرناه. آتفا وهو أثر الروح الشعبي في الموسيقى الدينية لاقتبا إذا كنا نعرف طائفة من المتون الخاصة بالموسيقى الدينية فإنه لم يصل البناء من واحد خاص بالموسيقى غير الدينية .

الفناء الجريجوري

وفي أواخر القرن السادس خشي البابا جريجوري الأكبر ، بصمته الراهب والراعي الأول للكنيسة الرومانية ورتب أساقفها ، من ضياع وحدة الكنيسة فقام بمحاولة لتوحيد الموسيقى الدينية . ولقد كان هو نفسه إلى جانب صفته الدينية موسيقيا بارزا ولهذا فقد نجح في محاولته . وعنى على الخصوص بتصحيح الأغاني القديمة من النوع القصير البطيء الحركة (الكانتيلينا) Canticum ذات الأصل الشرقي التي امتازت بدقة الحس ، وقد لجأ في ذلك إلى التقييد في الأوراق التي حصل عليها من تراث القرون الماضية من مختلف البلاد التي انتشرت فيها المسيحية . كما قام بتأليف عدة أغاني جديدة وبوضع المرجع الحقيقي لصيغ الموسيقى الدينية والتي بقيت إلى اليوم أساسا للطقوس الكاثوليكية الرومانية . ولقد جمعت كل هذه الأغاني في كتاب واحد وضع على منبر كنيسة « سان بيتر »^(١) وثبتت في منضدته بسلاسل من ذهب واطلق عليها « كتاب الكتب » ولو أننا مع الأسف لا نعرفه اليوم في صيغته الأصلية .

(١) مقر الفاتيكان بروما

وسرعان ما انتشرت الأغاني الجريجورية في بلاد غرب أوروبا بفضل أديرة وهبان ، البندكتين ، المنتشرة في جميع الأقطار ، فكانت هذه أهم مراكز الدعاية لها حيث انبعثت منها الى جهات عدة . وفي روما نفسها أنشئ مركز لاعداد المرشدين الدينيين حيث كانت تدرس لهم أساليب الطقوس المسيحية الى جانب معاهد أخرى موسيقية . وقد لعبت جميعها دورا أساسيا في نشر الغناء الجريجورى .

وقد كان أهم هذه المراكز بمدينة روان بزعمه سان ريمى St. Remy . وبمدينة ميتز خصوصا بدير « سان جال » الذى كان بمثابة مجمع للموسيقين والشعراء حيث نزعهم الرواية المتواترة بأن منشدا يسمى « رومان » كان يقيم بهذه البلدة وكان يبعث به البابا الى شارلمان ويؤدده بنسخة من كتاب مجموعة الأغاني الدينية ، ولذا كان يقوم بأشاد الغناء الجريجورى وهو ما أطلق عليه « الغناء الحر » (١) Plain - Chant جماعة من المنشدين من الرجال (الكورال) وهذا الاسم أيضا أطلق فيما بعد على المكان المعد لهؤلاء المغنين داخل الكنيسة

والقواعد الفنية التى يقوم عليها الغناء الجريجورى مستمدة من

(١) « الغناء الحر » هو أسلوب من الغناء البسيط الذى تسير الحسنة منفردة دون أية مصاحبة هارمونية كما أنه لا يتقيد بأوزان إيقاعية الا أوزان الكلمات الملحنة لهذا كان إيقاعه حرا مطلقا . ومن الوجهة المقامية فقد كان يقوم على الصيغ اليونانية القديمة . بعد أن عدلها جريجورى وأضاف إليها أربعة أخرى فزادها ثراء في النغم . ولقد اتخذ بعد ذلك أساسا للكتابة من نماذج الكنترا بيط . — المراجع

الصيغ المقامية الاغريقية التي كانت هدفاً لعدد وفير من الدراسات والشروح ولنجمل القول فقط في أنها تنقسم الى ثمان صيغ مقامية MODES أى أنها تنقسم الى ثمان سلام موسيقية وجدت لنحدد الخط الميلودي للأغاني فهي بذلك تعد بمثابة المركز المقامى الذى تدور حوله أصوات الغناء .

ولم تكن الألحان تنقسم الى (مازورات) ، فواصل ضبط الإيقاع ، كما توجد اليوم ، بل كانت تنطلق حرة في سيرها على غرار أسلوب التجويد في الألقاء باللغة اللاتينية . ولقد اتبع في تسجيل الموسيقى طريقة أولية خاصة من التدوين الموسيقى بدلا من طريقة التدوين بالاحرف التي كانت مطبقة في الموسيقى الاغريقية^(١) والتي تعتبر نواة لطريقتنا الحديثة . فكانت توضع فوق مقاطع الكلمات اللاتينية الملحنة رموز التدوين NEUMES التي كانت تنحصر في شرط ونقط ومختلف الأنواع من الفواصل والرموز الموضحة الأخرى ، كما كانت تبين للمنشد ، إلى حد ما ، الحدود العامة للميلودية^(٢) في ارتفاعها وهبوطها ووقفها .

ولابد أن أحد النساخ قد قام بعد ذلك برسم خط توضيح وضعت من فوقه تلك الرموز ثم لابد وأنه تصور رمزا يعبر عن صوت معين

(١) وفي الأوصيق الرومانية أيضا .

(٢) للميلودية . هي نظام سير النغبات القيدل عليها العن بحيث تنتج من سيرها قوة

ودرجة ذلك الصوت . وفي هذا الأسلوب ما يعد المنفذ الأول إلى إنشاء السطر الموسيقى المعروف اليوم في طريقتنا للتدوين .

وفي غضون القرن الحادى عشر رسم خط ثانى إلى جانب الخط الأول ثم استعملت بعد ذلك المفاتيح الموسيقية : مفتاح « دو » ومفتاح « فا » ومفتاح « صول » وهكذا استكملت طريقة التدوين أجزاءها شيئا فشيئا حتى تشعبت بعد ذلك إلى أبعد الحدود .

أهمية الغناء الجريجورى وقوه

ولمينا لانسكاد نعرف شيئا عن الموسيقى غير الدينية الخاصة بهذا العصر فإذا لاحظ براتينا وهلمنا الغناء الجريجورى كامل الاعداد والفقر بفضل ما بذله جماعة رهبان البندىكتين من عناية دائمة ، وبعد هذا الغناء منبعا أصيلا لم يغذ لحسب الحاسة الدينية المسيحية بل تمداها في التأثير في الفكر الموسيقى الغربى بأسره . فهو الذى ساعد مبدأ الامر في المحاولات الأولى لاسلوب البوليفونية (١) ، ولا يزال هذا الغناء موضع الإعجاب والاستلham عند كثير من المؤلفين المعاصرين .

ولم تمد هذه الموسيقى البسيطة تناسب عصر النهضة وأحياء العلوم ولهذا فقد سارت أغاني الكنيسة في هذا العصر الذوق الفنى السائد وتبعاً لذلك كان عليها أن تدخل قواعد فن كتابة الاغاني الاطوار

(١) والبوليفونية هي أسلوب موسيقى يلمج من عدة ألحان أو أجزاء لألحان تنطلق خطوطها الميلودية في آن واحد وهي في ذلك تشبه خطوط الجبل التي يجدها منها وسوف يحى الكلام عنها تفصيلا فيما بعد . — المرجع

المحدود بمحدود الفواصل الأيقاعية (المازوره) داخل السطر الموسيقي بعد أن كانت تسترسل في مرونة وبساطة وفي حرية مطلقة . وتألفت منها بعد ذلك قطعاً غنائية ، طبقاً لتماذج الذوق السلم ، ذات مصاحبة موسيقية تعرف من آلة الأورغن . ولقد أصبح أداؤها في أسلوب معبر مهدداً بالزوال . ولم يعد الاهتمام بفن جريجورى ظاهراً إلا بفضل حركة قامت لمشايمته عند نهاية القرن الماضي .

وقد قام جماعة رهبان البينديكتين بدير صولم بدراسة عدة مخطوطات ومضاهاتها بنسخ من بلاد مختلفة ومن عصور مختلفة للنص الواحد بقصد الوصول إلى الصنع الأصلية لهذه الأغاني في نصها الكامل . ولقد قام البابا بيوس العاشر بتعميد هذا المجهود بكل ما أوتي من سطوة بغية لإثبات هذه الأغاني التقليدية ، تلك التي عمل على حفظها الآباء المسيحيون خلال القرون الماضية ، كما أمر من جهة أخرى باستعمال الكتب التي قام بفنشرها رهبان صولم واعتبارها نشرة رسمية يطلق عليها « نشرة الفاتيكان » ، وأصبحت إجبارية في طقوس كل الكنائس .

ويمتاز الغناء الجريجورى بنوع من التساوى في القيمة الزمانية جنفاً وكذلك في درجات الفروق البسيطة وأشكاله . كما أنه يستبعد من أسلوبه كل ما هو « بارز » في التعبير ، *Espressivo* بالمعنى الذي ندل عليه هذه العبارة في موسيقى اليوم . وعلى ذلك فأنك تعجب كيف تسمى إذا لهذا الأسلوب رغم ضالة الوسائل المادية التي قام عليها أن يصل إلى مثل هذه القوة في التأثير ومثل هذا التنوع في الصورة وحكي

استطاع أيضا الوصول إلى ذلك الهدوء العظيم وهذا التركيز الشعوري
وذلك العذوبة التي لا يمكن وصفها بكلمات .

والطريقة المتبعة هنا في هذا الأسلوب هو أن الموسيقى تتبع
وزن الكلمات على تقييد أسلوب الغناء الاستمراري *Bel canto*
الذي لا تستخدم فيه الكلمات الاكروسيطة فقط لتدعيم الصوت في
تمرينات تظهر الطلاقة الفنية في الأداء وهي بذلك تتخذ صور الكلمات
ولا يكون وجودها إلا من قبيل تقوية مضامها ^(١) . والفن الجريجوري
يتوافر على توضيح أفكار بسيطة وقوية كما تمثل في مجموعتها المعقدة
التي تدعو إليها بمعنى أنها تكون معبرة لأفنى المعاني الروحية .

وللحن الديني الموجود بمقدمة مجموعة هذه الأغاني والذي قال عنه
موتزرت بأنه على أتم الاستعداد لأن يننازل عن كل مؤلفاته في
مقابل استطاعته كنانة نظيره . هو مثل من الأمثلة الرائعة لهذا الفن
في مرورته الحارفة وبساطته العجيبة وإن أمكانيات الموسيقى العصرية
بكل ما لها من معدات الاوركسترا الكبير واساليبها المتشعبة لا تشمل
على تلك القوة المركزة التي تنبعث من الأغاني الجريجورية القصيرة .
لهذا يلزمنا ان نتجنب الاعتقاد في ان الفن يسير دائما في طريق
التقدم ولا يجب ان نتحدث عن إحراز التقدم في الفن عندما لا نجد

(١) لا ينبغي من ادعائنا ، ان معنى الكلمات في الغناء الديني كان يعتبر في المكان
الاول . إذ انها تحمل أساسا معاني من صميم العقوس الدينية وأد كانت هذه الكلمات
تنفذ من مجموعة أو تنفي من أفراد فان ذلك كان يحد أمرا ثانويا الغرض منه تقوية
مضامها وزيادة أثرها في المستمعين من جمهور الصالحين الراجع

امامنا الا مجرد التغيير في المثل العليا بل وجمال الموسيقى لا يجب أن تخطئ بينه وبين تطور عناصرها الفنية . وهذه الملاحظة التي نوردتها هنا تصدق على كل ما يرد ذكره بأى صحيفة من صحائف هذا الكتاب (١) .

الموسيقى الكلاسيكية والموسيقى الشعبية في القرون الوسطى

وفي أواخر القرن الثاني عشر ومستهل القرن الثالث عشر كانت باريس تمر بعصرها الذهبي من التاريخ . فقد كانت أكثر المراكز الثقافية إزدهارا في العالم المسيحي بأسرة . ولأول مرة منذ العصور القديمة رأينا مثاليين ينقلون صور الإنسان وينحتونها من الحجر وقد خلقوا في ذلك أسلوبا عظيما ومتزنا . وكان الفنان يتأثر برجال الدين فيعبر به عن الحقائق الخلقية التي تخضع للعقل . وبذلك نشأ نوع من التبادل الثقافي المتصل بين البلاد المتجاورة كان من نتائجه أن أصبحت باريس مركز الشعر والعلوم والفنون تنويعت فيه حدود الوطنية كما كان من نتائج هذا التبادل أيضا بين مختلف الحكومات أن تعاون الجميع على خلق نوع من التفكير العالمي الذي ساد جميع البلاد المسيحية .

ويسأل الناس هل تأثر كل من الأسقف ليونان وخلفه بيروتان الأكبر ، أسقفا كنيسة نوتردام بباريس وكلاهما من أعلام تاريخ

(١) في هذا دون شك نوع من الأسراف الذي يجانب الحقيقة ، إذ الواقع أن أسلوب الموسيقى قد احرز تقدما عظيما حتى في المحيط الديني ومن وجهة التركيز العمودي مع باخ ، وبنهوفت وبرامز وفرانك وغيرهم — المراجع

الموسيقى ، بالتقافة الانجليزية . فقد كان الانجليز من جهة يفدون على الجامعة التي أنشأها نوبير دى. سوربون ^(١) في جماعات كبيرة بينما كان السادة النورمانديون من جهة أخرى يوزعون حياتهم بين ضفتى المانش حتى كان من الصعب عندئذ تمييز موطنهم الاصلى ، وكانت الموسيقى بانجلترا في ذلك الوقت تمر بفترة ازدهار سوف ينضب معينها بعد القرن السابع عشر ^(٢) .

وحوالى عام ١٢٠٠ كان الغناء الجريجورى قد استكمل صورته النهائية . كما لم تكن للموسيقى غير الدينية أقل انتشارا من الموسيقى الدينية . اذ كما نعلم عن حياة المجتمع في هذا العهد . كانت هناك حفلات الطوائف المهنية والالعب والمسرح والرقص ودرون شك كان للموسيقى مكانها الهام في التقاليد الشعبية ، ولكن بينما كانت الموسيقى الدينية يحفظ بتدوينها الرهبان كان الغناء غير الدينى يدخله التحريف عن طريق تناقله الشفوى وخصوصا عن طريق عادة المغنين ولعلمهم بارتجال الاضافات التي يدخلونها على ما يغنون مثل أنواع الزخرفة الميلودية التي كانوا يحملون بها ختام الاغاني . وكانت الرموز المتبعة في التدوين عندئذ لاتبين إلا حدود درجة ارتفاع الصوت وأما الايقاع فلم يكن ينضح فيها . لهذا يصعب علينا أن نكون فكرة ولو اجمالية عن الاسلوب الذى كتبت به موسيقى هذا

(١) جامعة انسوربون الشهيرة بباريس

(٢) ولستكنها استعادت مكانتها في العصر الحديث مع بريجن وإلجار وباحس

وفون وليامز وجون ابراند وغيرهم من المؤلفين المعاصرين . - المراجع

المصر . ويكفى للبرهان على هذا أن نقارن بين ما يقوم به مختلف الغارفين لهذه الموسيقى الآن — حتى من كبار الفنانين الذين يعتد بهم كثيرا — لتبين مختلف وجهات النظر المتضاربة في العرف .

وهذه الاغاني الشعبية (الفولكلورية) ترجع دائما في نشأتها إلى ابتكار الطبقة الارستقراطية — من الشعراء والموسيقيين على حد سواء — وكان عامة الشعب يأخذونها عنهم وينسبونها الى أنفسهم بعد أن يقوموا بتبسيطها وتغييرها وتحريرها لتناسب ذوقهم . فكانوا في غالب الاحيان ينفثون عليها جاذبية خاصة وصفة تلقائية عجيبة . ولكن لم يكن من السهل علينا تمييز ما أدخل عليها من تغيير اذ أن الاغاني التي وصلتنا منها لا تحمل أية اشارات مميزة ولا تاريخ صدورها ولا اسم مؤلفها . فكيف لذن نستطيع معرفة أصول هذه الاغاني التي كانت في صورة نجوى الحب (Stréando) لتجيد شهر مايو ^(١) واغاني العرس واغاني الزيجات الفاشلة ^(٢) والاغاني الريفية واغاني الفجر واغاني النومة والاغاني العسكرية واغاني شرب الخمر واغاني الرقص واغاني أصحاب الحرف المختلفة .

(١) وخصوصا وأن شهر مايو هو أوج الربيع الأوروبي ويوجد في محيط الاغاني الفرنسية عدة أغاني من هذا العصر تربو على العشرين .

(٢) هناك أغنية فرنسية يرجح أن تكون من هذا العصر ومثلها : « لقد زوجني أب زعمي فاشلة — زوجني من عجوز قبيح يبعث أكثر الليل والحر نفوح منه فيبق على الطعام ويتناول » المرفقة « ليهوى بها على رأسى . . . » وهي من طابع خفيف ونكاهي — المراجع

وأما أدب الشعر والموسيقى ذو الطابع غير الدينى أغنى آداب القرون الوسطى هو ما كان يتوافر على لشرة الشعراء الطوافون . فكان البعض منهم يطوفون البلاد قادمين من جنوب فرنسا ويلشدون فى لهجة (أوك) وهم جماعة (التروبادور) بينما كان الآخرون وهم جماعة — (الروفير) يغنون بلهجة (أويل) .

وقد كان معظم كبار السادة المثقفين من أمراء الاقطاع الذين لم يكونوا يمزفون مؤلفاتهم بأنفسهم يتركون عزفها الى هؤلاء الشعراء الطوافين الذين كان من عادتهم انشاد الشعر مع مصاحبة أوزانه بالعزف على (القيل) وهى النموذج القديم للقيولبة . وكان ما ينشدونه بمثابة رسائل جدية من النبل تفيض بمواطف الفروسية والشهامة فى عصر كان فيه الحب المذهب غاضعا لقواعد تكاد تكون لها قوة التقاليد حين انتشرت روح الفروسية تخففت من خشونة الطابع العسكرية .

ومن أشهر جماعة التروبادور وليم التاسع ملك بواتو وبرتراند دى بورن وبرنار دى فانتادور ومن أشهر جماعت الروفير آدم دى لاهال والملكين تيبو دى نافار وريتشارد قلب الاسد .

وكان الشعراء الطوافون والموسيقيون والمعبرون بملاح الوجه والمخنون الطوافون والشعراء الجائلون المغنون بشعرهم ، كانوا جميعا مقربين من بلاط الملك حيث كانت تربية الذوق الفنى لمختلف الفنون .

وفى هذا العصر أيضا كان المسرح قد أخذ مكانا هاما من

حياة المجتمع وأصبحت المسرحيات الدينية وضحيات توضيح المعجزات يتخلل تمثيلها فواصل موسيقية .

ولقد وصلنا من تراث القرن الثالث عشر مسرحيات فكاهية ريفية مثل مسرحية « روبان وخاريون » Le Jeu de Robin et Marion ، ومسرحية الرقص تحت الدوحة ، Le Jeu de la Feuillée من تأليف آدم دى لاهال وتعتبر أولى مسرحيات الاوبريت الفرنسية فهي تروى قصة خيالية حيث يجد بها المستمعون أغاني من ألحان معروفة في وقتهم . وبعد مرور قرن تقريبا على الشعراء الجوابين ظهر بألمانيا نظير لهذا الفن من جماعة من الشعراء الجوابين الذين أطلقوا عليهم اسم « المثنين الجوابين » ، أو جماعة « المثنى سنجر » Minnesinger بدأوا أولا بمحاكاة جماعة التروبادور الفرنسيين ثم أقاموا بعد ذلك أسلوبهم المستقل بذاته فكانوا هم شعراء يتغنون بشعرهم بأنفسهم اذ أن شعراء الالمان لم يكونوا ليكلوا أنشاد شعرهم لأحد من المثنين الطوائف . وأشهر شعراء « المثنى سنجر » هو فالتر فون دير فوجل فايدى Walther von der Vogelweide وقام من بعدهم البورجوازيون بالمدن الالمانية بتأليف جماعات « لفحول الشعراء » Meistersingers فكانوا في الوقت نفسه علماء موسيقيين وملحنين للأغاني وكان نتيجة لما ابتكروه من أسلوب غنائى أن تأثرت بهم موسيقى أناشيد المجموعة في الكنيسة البروتستانتية .

نشأة البوليفونية

ولقد ظلت « المونودية » Monodie هي الأسلوب السائد في

الموسيقى حتى نهاية القرون الوسطى . والمونوديه هي ارسال اللحن في الغناء من صوت واحد أو من مجموعة أصوات من نفس المقام تماما unisson مجردا عن كل مصاحبة هارمونية (١) . وأما البوليفونية Polyphonic فهي تقيضها ، وهي فن ارسال اللحن متنوعة متعددة في آن واحد . ولقد قال عنها أرسطو : بأن ارسال صوتين مختلفين سوف يطفى الواحد منها على الآخر ويدخلان في صراع .

ومع ذلك فإنه منذ عصر ملوك فرنسا من سلالة شارلمان ظهرت محاولة تركيب لحن اضافي (لحن مضاد) Contre-Chant كان يرتحل الى جانب اللحن الاساسى البسيط Plain-Chant ويقوم بإنشاده صوت آخر أو تعزفه آلة من الآلات . وتحت عنوان ما سموه هارمونية الأورغن ، بدأت اذن المحاولات البوليفونية الاولى . وهي تبدو لنا اليوم في بساطتها غاية في السذاجة . وتنحصر هارمونية الأورغن في أن صوتين يبدآن الغناء سويا من مقام واحد متحد Unisson ثم يذهب أحدهما في الارتفاع عن هذا المقام إلى أن يصل إلى الدرجة الرابعة بينما يستمر الآخر في الغناء الاولى الاصلى وبعد ذلك يعود الصوت المرتفع إلى الهبوط ثم في اتحاد مع الصوت الآخر من نفس المقام الذى بدما عنده سويا . وقد كانت توجد منذ القدم آلات موسيقية بدائية مما تسمح في عزفها بأحداث هارمونية عمالة مثل آلة الأورغن الصغير ذى المنفاخ

(١) وتسمى أيضا بالمونوفونية Monophonic — المراجع

على غرار منفاخ مزمار موسيقى القرية من النوع المألوف عند بعض شعوب الكيلت - Celtes .

وعندما قام جى داريدزو - Guy d' Arezzo (المولود بالقرب من باريس حوالى عام ٩٥٥ م والمتوفى فى اقبلانو حوالى سنة ١٠٥٠ م) بنشر قواعد هارمونية « الاورغن » لم يكن يسم بأى تراكيب هارمونية إلا ما كان منها يتألف من القرار وجوابه أو من القرار ومقام الدرجة الخامسة أو مقام الدرجة الرابعة له . وبعد ذلك بوقت أدخلت فيها الدرجة الثالثة ولا بد أن نخاطم الموضوعات الدينية حفزت المؤلفين الموسيقيين إلى ابتكار تدابير أخرى تضفى على الموسيقى ثراء أعظم من الناحية الصوتية .

وبرجع الفضل فى العثور على أول عخطوط حرف عن قواعد الاورغن إلى سان مارسال دى ليوج - St. Martial de Limoges - الذى اشتهر إلى جانب ذلك بفخامة طقوسه الدينية .

وأما أصول الكونترابنت - Contrepoint - وهو فن كتابة الموسيقى بحيث توضع الميلوديات الجميلة القائمة بذاتها من فوق بعضها فى سيرها فى آن واحد - فقد نشأ فى أديرة فرنسا وكنائسها . فقد وضع بيروتان أولى المؤلفات البوليفونية الهامة وذهب فى كتابتها الى معالجة البوليفونية من أربعة أصوات مختلفة .

كتاب « الفن الجديد » Ars Nova

وحول عام ١٣٣٠ قام فيليب دى فيترى Philippe de Vitry أسقف « مو » ومستشار الملك ، بإصدار أحد كتبه عن الموسيقى وصدره

بعنوان جرى ضخم وهو الفن الجديد ، وقد كان الكتاب فى الواقع يتناول مبادئ فى الهارمونية كانت تعد فى ذلك الوقت على جانب كبير من الجرأة . وقد اتخذ بعد ذلك عنوان هذا الكتاب تسمية لعدد موسيقى اتبعت خلاله القواعد التى تناولها بالبحث . فلم يعد يتردد المؤلفون فى استعمال عدة ميلوديات مختلفة من فوق بعضها مع احتفاظ كل منها بكيانه الذاتى المستقل . والى كانت تنشأ من نصوص مختلفة ن أن واحد سواء من اللغة اللاتينية أو من اللغة الدارجة .

وكان أهم المؤلفين الذين اتبعوا نظام الفن الجديد جيوم دى ماشو Guillaume de Machault وكان ذا شخصية بارزة قوية وشاعراً عظيماً وموسيقياً عبقرياً . ومن ترجمة حياته نعلم أيضاً بأنه كانت له صفات هامة فى الأعمال إلى جانب صفاته الفكرية العظيمة . وهو مولود بشامبانيا حوالى عام ١٢٩٠ وكان أولاً سكرتيراً للملك جان دى لوكسمبرج ، ملك بوهيميا الذى كان كثر المغامرات والاسفار وقد قام معه بالطواف فى أوربا بأسرها ، ثم التحق بعد ذلك ببلاط ملوك فرنسا حيث كان يعامل معاملة كريمة .

ولقد وصلنا من مؤلفات ماشو الموسيقية أغاني من قصائد فرنسية قديمة وأغاني قصصية مصاغة فى أسلوب رائع من الكتابة الموسيقية الدقيقة . كما نجمده يرقى إلى حدود العظمة الفنية الحارقة عن طريق هارمونياته الحسنة وإيقاعه الحسن فى أغانيه الدينية القصيرة (الموتية) — Motets وفى موسيقى القداس الذى

وضعه ويرجع أن يكون بمناسبة طقوس تتويج الملك شارل الخامس .

إيطاليا

وفي غضون هذا العهد كانت إيطاليا تنمو في صورة جديدة : في هيئة دويلاتها الصغيرة وأمرائها وقضاها ، خصوصا الولايات الشمالية ، حيث كانوا يتنافسون جميعا فيما بينهم في طلب المعرفة . فكانت سينا وفلورنسا على الخصوص تعيشان في جو من الابتكار الفني ، خلقت بهما مستحدثات جديدة في الموسيقى الدينية مكان الطقوس البيزنطية المملة التي كانت تجري على وتيرة واحدة والتي جامتها عبر جبال الألب تحت عنوان « الفن القوطي » .

ولل جانب ذلك أثر القديس فرنسوا داسيتزا St.François d' Assiza (١)

في الفنون خلال هذا العصر فانتقلت اليها فضائل الجميلة وأفكاره العميقة . كما كان أيضا عهد داتشي وبوكاشيو وبرارك وقد إلتف من حولهم مجتمع مذهب أولع بالموسيقى واستسلم لجمالها . ولقد امتاز الإيطاليون في ذلك العهد أيضا باختيارهم المقام المعبر الخلاب لأغانيهم وكانوا يقومون بذلك بطريقة تلقائية تذكرنا بلوحات المذراء التي قام برسمها ماريني .

وكان معظم الموسيقيين في هذا العهد من أهل فلورنسا ومن الذين شغفوا على الخصوص بأصول « الفن الحديث » أمثال « جان الفلورنسي » وعلى الأخص « فرانشكو لاندينو » والذي استطاع

(١) قديس إيطالي من مدينة اسيتزا Assiza بمقاطعة بيروجيا وقد أقام بها أنظمة القانون وشرع للكنيسة براسمها واشتهر بحبه للنظام والعلوم والفلسفة . - المراجع

هو أيضا أن يبلغ حدود المجد الموسيقى . وقد امتازوا جميعا ببناء نماذجهم الموسيقية بناء متناسقا بلغوا به حدود الطرافة فابتكروا منها أنواعا جديدة مثل موسيقى الصيد (الكاشيا) caccia والاغاني القصصية ballata وابتدعوا بنوع خاص أغاني المادريجال ^(١) madrigales التي مهدت في أواخر القرن الرابع عشر بأسلوبها الكوترا بنطى المزدهر لظهور الاوبرات الأولى .

أشراق الموسيقى الفرنسية الفلمنكية

إلى هذا العهد كان كبار المبتكرين من الموسيقيين الذين نحدثنا عنهم جميعا من الفرنسيين وقد قاموا بوضع الأسس التي بنى من فوقها صرح الموسيقى وانشأوا بذلك أوضاعها التي تسير عليها في العصور التالية .

وأما في القرن الخامس عشر فقد اشترك الفلمنكيون ^(٢) مع سكان شمال فرنسا في القيام بالدور الاساسي الذي ساد الاسلوب الموسيقى . وكانت دوقية بورجونيا في ذلك الوقت يمتد سلطانها على بلاد تختلف الواحدة منها عن الاخرى ولكنهم جميعا كانوا يحاولون اقامة الصلة فيما بينهم عن طريق وحدة ثقافية تمنحضت عن اشتراكهم

(١) والمادريجال هنا ، في صورتها الاولى عند نشأتها بإيطاليا ، عبارة عن أغنية دينية كتبت في أسلوب الكوترا بنط من صوتين أو ثلاثة أصوات ولانصاحبها موسيقى من الآلات وكانت تسمى مادريال Madriale أو مانسدريال Mandriale وهو على نقيض المادريجال الانجليزية التي كانت غير دينية . المراجع

(٢) أهل مقاطعة الفلاندر Flandre بلجيكا . المراجع

في مصدر واحد للإبتكار الموسيقى .

كما أن المدن الفلنكية كان يعمها الترف والرغاء مما استلزم بالضرورة أن تسودها ثقافة فضمة تتناسب وهذا الترف . ومن جهة أخرى قام بلاط الامراء بتشيد الكنائس الخاصة واختاروا لها مغنين من نخبة الموسيقيين وكذلك جماعة منقصدى الكورال البارزين ، فكان هذا المجتمع بوجه عام كبير الشبه بما نسميه اليوم بأهل المجتمع المثقف ؛ وكان هؤلاء المنشدون يختارون من كل مكان ، من بلاط ايطاليا ومن كنيسة البلبا الذي كان يعي من جهته بصفة خاصة في أن يكون موضع إعطاء الناس وإعجابهم وهو على كل حال ما ينبغي أن يكون .

ومن جهة أخرى كان أحد الموسيقيين الانجليز وهو جون دان ستيبول John Dunstable المتوفى عام ١٤٥٣ قد قام بكتابة مؤلفات عظيمة اشتهرت بأيقاعها القوي المتغير وصياغتها وفق النماذج الايطالية بعد أن أضفى عليها أسلوبه الذاتي الجديد الذي يتضح من ميلودياتها البديعة ومن المرونة التي عالج بها أساليب الكونترابنط في كتابتها .

وقد كان أثر موسيقاه في السادة الفلنكيين عميقا . كما كان أيضا عصر كل من شاول السابع بفرنسا وهنرى الخامس باجلترا عصرا مجيدا موسيقيا غاية في الازدهار .

والى جانب ذلك أيضا يعد جيوم دى فاي Guillaume Dufay أقدم أساتذة المدرسة الفرنسية الفلنكية . وهو مولود بمدينة كامبريه في عام ١٤٠٠ وقد تأثر إلى حد كبير بمن سبقوه . ونفساً أولاً

كأحد صيان المنشدين بكنيسة كامبريه ثم استدعى بعد ذلك للأشاد في كنيسة البابا واستطاع هناك أن يظوف بأعزاء إيطاليا .

ومؤلفاته تحمل بين طياتها تأويلات دقيقة متعددة كانت وقتئذ تعد من الطفرات الجريئة ومن هذا اكتسبت ميزتها الخاصة . ولقد تحدث عنه أحد المتحمسين له من أبناء عصره فقال : إن الموسيقى الحقة التي تستحق الاستماع إليها لم تبدأ إلا من عنده ،

وفي الحق استكمل القرن الخامس عشر بفضل المدرسة الفرنسية الفننكية بناء النماذج الموسيقية التي سبق أن ابتكرها أصحاب مدرسة كنيسة نوردام بباريس . ولكم يعاب عليهم مع ذلك أنهم كتبوا الموسيقى في أسلوب غاية في الاصطناع حتى يخيل أنهم قد انغمسوا في تمرينات لمجرد اظهار الطلاقة الفنية في أسلوب الكونترا بانط بدلا من اهتمامهم بالتعبير الموسيقي والحساسية الشخصية .

ويظهر أنهم حقيقة قد أخذوا بنشوة مبتكراتهم الفنية في أسلوب الكتابة الموسيقية حتى أنهم شخنوا عن قصد مساراتهم الميلودية بغنى الأساليب . فقد كتب أوكيجيم Ockeghem أعينته المسماه « ربي العظيم » Deo Gratias في أسلوب الكونترا بانط لسته وثلاثين صوفا مختلفا «^(١) ولكن رغبتهم في اظهار طلاقتهم الفنية في الكتابة لم تمنع مع ذلك إشتغال موسيقاهم على الصفات المستلهمة .

(١) لأخال أحدا يستطيع استمياغه الأسماح الموسيقي في أسلوب الكونترا بانط لأكثر من أربعة أصوات وحتى في هذه الحالة لما نجد أكثر من ثلاثة نغنى في آن واحد . المراجع

وإذن فقد عرف الفن عصر إزدهاره بالأراضى المنخفضة
وأعقب مبتكرات فان ايك Van Eyck الفذة فى الرسم نظائرها
فى الموسيقى على أيدى المؤلفين الفلمنكيين . والواقع أنه كانت
توجد رغبة واحدة تنحصر فى إيجاد مثل أعلا واحد وهدف واحد
وكان هذا فى نوع يسوده الهدوء فى الطابع وفى العقيدة من
خلال جميع المؤلفات الموسيقية . وهو طابع الورك والنصوف
بالإضافة إلى حب الطبيعة الخلاب كما كان يتضح أيضا من أساليب
الرسم وقتئذ .

الموسيقى الفرنسية الفلمنكية فى أومبرها

وفى أواخر القرن الخامس عشر ظهرت جماعة من كبار المؤلفين
من جرت العادة على جمعهم تحت اسم « المدرسة الفرنسية الفلمنكية
الثانية » وكانوا على اتصال بكبار الشخصيات فى معظم البلاد الأوروبية
من ذوى الفهرة والجاه وبذلك استطاعوا أن ينشروا فنهم المزدهر
فى جميع أنحاء أوروبا الغربية . وكان من بينهم جان دى أوكيجيم
وهو دون شك من تلاميذ دى فاي وقد نشأ قبل ذلك
ضمن صبيان جماعة المنشدين بكنيسة أنفريس فتراه فى عام ١٤٥٢
ببلاط شارل السابع ثم أمينا لصندوق دير سان مارتان بمدينة
نور ثم رئيسا لكنيسة الملك الخاصة وظل محتفظا بهذا المنصب
طوال حكم لويس الحادى عشر وشارل الثامن ثم رحل بعد ذلك
إلى إيطاليا وإسبانيا .

ونجد أيضا بين هذه الجماعة ، أوبريخت ، الذى كان رئيسا للكنيسة الملحقة بكتدرائية أوبريخت ثم ببلات و هرقل ديستا ، بغيرارة ^(١) ثم توجه أيضا إلى كامبريه وبريج Bruges ومدن أخرى كثيرة من مدن مقاطعة الفلاندر ومدن إيطاليا .

ومن هذه الجماعة كذلك كان هناك ، جوسكان دى بريه Josquin des Prés ، وكانت حياته حافلة بكثرة الاسفار والتنقل . فقد كان أول الامر من منشدى كنيسة البابا ثم رئيسا لجماعة المنشدين بكتدرائية كامبريه ومن ثم أصبحت حياته موزعة بين باريس ، حيث كان أم الموسيقيين فى زمانه حتى أطلق عليه فى حياته « أمير الموسيقيين » وقد طبقت شهرته وشهرة المدرسة الفرنسية الفلنكية جميع الآفاق . ولقد كان برد عليه التلاميذ من كل صوب ليتلقوا تعاليمه ومن بين هؤلاء التلاميذ العديدين والمؤلفين المعاصرين له نجد : أنطوان فيفان ، Antoine Févin و د جاسكونى ، و د جان موتون ، Jean Mouton والذى كان منشدا فى بلاط لويس الثانى عشر وبلاط فرنسوا الاول . ثم د كليمان غير البابا ^(٢) ، وهنرى إيزاك وكان فى خدمة كل من الارشيدوق د زيجموند بأزبروك ، والامبراطور ماكسميليان الاول ثم هناك أيضا د لوران ، العظيم بفلورنسا .

(١) أحد أمراء عائلة إيستا Esta التى حكمت مدينة فيراره الواقعة على نهر البو بإيطاليا . وكانت مزدهره بالعلوم والفنون فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر
(٢) وحقيقة اسمه (جاك كليمان Jacques Clément) (١٥٠٠ — ١٥٥٨) رئيس المنشدين بكتدرايته أفرس وقد كان معاصروه يسمونه كليمان « غير البابا » للتمييز بينه وبين البابا كليمان السابع — المراجع

ولقد قام دى فامى فى كتابة الأغاني الدينية بأسلوب الكونتراتينط باستخلاص الجزء المسمى بالميلوديه الأساسية الثابت Cantus Firmus والذي تدور عليه كل الاصوات الأخرى فى الاغنية وأبرزه فى المكان الاول . وإلى جانب ذلك فقد كانت الاغاني الدينية تركز فى غالب الأحيان على ميلوديه من الغناء الجريجورى أو على ميلوديه غير دينية وكان من نتائج ذلك أن وجد النص غير الدينى حتى من اللغة الدارجة التى يتحدث بها سكان مقاطعة ليسج فى نفس الوقت مع النصوص الدينية ، وكانت الكلمات التى تنشئ تبدو عندئذ غير مفهومة ، ولهذا فإن ما قام به مجمع ترنتى Concile de Trente من اجرامات صارمة لاحترام النصوص الدينية كان له ما يبرزه .

وقد كانت الكنيسة قبل ذلك ، اسقنادا إلى أسباب مماثلة ، قد حرمت استعمال الآلات الموسيقية فى الطقوس الدينية وكان من نتائج ذلك أن ازدهرت البوليفونية الغنائية فى الموسيقى الدينية . وبفضل كل هؤلاء الموسيقين من ذكرناهم نجد أن كل صوت من أصوات البوليفونية يعنى ميلوديه قائمة بذاتها لها قيمتها الشخصية المستقلة ولكنها مع ذلك لا تتعارض مع الاصوات الأخرى المشتركة معها فى الاغنية . وهكذا تكرر الاصوات المختلفة الواحد تلو الآخر نفس الكلام كما تستخدم فى ذلك نفس الفكرة الموسيقية للحن .

ولقد إختفى من هذه البوليفونية ذلك التصادم بين الاصوات المتنافرة والتي قد تشتمل عليها بعض المركبات الهارمونية الأساسية

والتي كان لها « أثر عجيب » في موسيقى ماشو وحلت عليها مسارات
بولفونية في هارمونية متطابقة ذات أسلوب سلس . وبذلك بلغ
الأسلوب الفني للكتابة درجة عالية من الكمال يندر أن يوجد
نظير لها .

كما أن جوسكان دى بريه قد استطاع أن يجمع بين تشكيلات
إيقاعية متنوعة في أسلوب بلغ به حدود البراعة الفنية الفائقة لم يوجد
نظير له حتى جاء سترافنسكى في العصر الحديث .

واقعد قال جاك شاب Jacques Chailly ، بأن جوسكان وهو
موسيقى من أهل القرون الوسطى قد حقق الانتقال الصحيح من
موسيقى القرون الوسطى إلى عصر النهضة وأيضاً من الموسيقى القديمة
إلى الموسيقى الحديثة . فهو يعتبر بذلك موسيقياً من المهددين على السواء ،
ولقد تدرج بنا تلاميذه حتى وصلنا عن طريقهم إلى عصر
« يوهان سبستيان باخ » (١) .

ولكن مما يؤسف له أن تراث هؤلاء الموسيقيين من عهد القرون
الوسطى لم يعد معروفاً إلا لدى البعض من علماء الموسيقى . وسوف
يجيء اليوم دون شك حينئذيتهم جمهور المثقفين من المستمعين بجماعة
« الموسيقيين الأولين » مثلاً يهتمون بجماعة « الرسامين الأولين » (٢) ،

(١) جاك شاب استاد بكونسرفتوار باريس وهذه العبارة مأخوذة من كتابه
عن « التحليل الموسيقي »

(٢) لقد جاء بالفعل هذا اليوم في أوروبا وأمريكا وبدأت تنشر مؤلفات هؤلاء
الموسيقيين عن طريق الموسيقى المسجلة بعد أن تقدم شأنها عقب الحرب العالمية الثانية
بظهور طريقة التسجيل الطويل الأجل والعرايط المسجلة - المراجع

الفصل الثالث

عصر النهضة

مدارس روما والبندقية :

كان من آثار حركة إحياء الثقافة القديمة أن حولت جميع الأنظار نحو إيطاليا وعندئذ بدأت من الجنوب كل التيارات الفكرية التي انتشرت في جميع أنحاء أوروبا .

وإذا كان وقتئذ جماعة المؤلفين القلبيين ، بما كان لهم من جهود فعالة ، لا يزالون قريبى العهد من هذا العصر حتى يؤثرون في المؤلفين الجدد فأنهم على العكس لم يبق لهم بعد تلك الزعامة التي احتفظوا بها طوال القرن السابق . ومن قبل كان مركزهم الوقور قد أضيق على الموسيقى طابعا من نوع عالمى عام جعلها مستساغة من جميع المسيحيين من بحر الشمال الى حوض البحر الأبيض المتوسط .

وأما في القرن السادس عشر فقد تأثر كل شعب بطريقته الخاصة من المثل العليا الجديدة التي كانت تمكس صورة من ثقافة الاغريق وروما القديمة . ولقد شغف الناس بنوع خاص في عهد النهضة بالموسيقى الغنائية وكان لهم منها ترانا لا حصر له ، كما دلت تلك السهولة والمهارة التي صيغت بها كتابتها على ما كان عليه الناس وقتئذ من وعى موسيقى خصوصا في البوليفونية النائية بما يعجز عن الوصول اليه مؤلفو الموسيقى في وقتنا الحالي .

وفي عهد النهضة أيضا أعرض المؤلفون عن الأساليب المعقدة التي كانت تقرب فيها الأغاني من مجرد تمرينات لأظهار الطلاقة الفنية وحسب والتي اختص بها من سبقهم. وكانت جميع الأغاني حتى الأغاني الشعبية منها تحاك في أسلوب معقد من أربعة أو خمسة أصوات من فوق بعضها تنشد في آن واحد وفق قواعد الكونترابند المعقدة. فأصبحت الأغنية الآن تصاغ من ميلوديه بسيطة تدعما في كثير أو في قليل مصاحبة هارمونية لها. وفي جملتها كانت أغاني عهد النهضة تصاغ من عدة ميلوديات في ظاهرها مستقلة الواحدة عن الأخرى ولكنها مع ذلك كانت في مجموعتها تتبع قواعد الكونترابند وفي شيء من الصرامة. ومن هذا يتضح لنا كيف كانت طريقة التعبير فيها تستلزم حساسية موسيقية دقيقة.

ويعتبر عصر النهضة أيضا عصر غناء الكنيسة دون مصاحبة الآلات a cappella ومن بين مجموعة المؤلفين الذين برزوا في كتابة هذا النوع من الغناء جيوفاني بير لويجي داليسرينا وقد ولد بمدينة باليسرينا، ومنها اشتق اسمه، حوالي ١٥٢٦^(١) وكان رئيسا لعدة جماعات من المنشدين بروما ولقد استدعاه البابا بوليوس الثالث لرياسة جماعة الانشاد بكنيسة جويليا.

واستطاع باليسرينا أن يحقق فنا عظيما يتناسب والطقوس الدينية الكاثوليكية عن طريق فهمه الصحيح لأماكنيات الصوت البشرية في

(١) ويحتمل أن يكون قد ولد عام ١٥٢٥ (قاموس اكسفورد) وقد توفي بمدينة روما عام ١٦٥٤ - المرجع

الفناء . وكان يأخذ ألقابه في معظم الأحيان عن أغاني جماعة البورجونيين الذين جاموا الى البندقية ، كما استعار في صياغة كتابته الكثير من سبقوه . ولكنه الى جانب ذلك أمكنه أن يضفي على موسيقاه من نقاء الشعور وقوة الاشرار والقدسية ما جعله من أكبر مؤلفي الموسيقى الدينية بأسرها ، وأعظمهم موهبة .

وكان من نتائج ذلك أن شمل بلاط البابا برعايته الخاصة جميع المؤلفين الذين كتبوا موسيقى غنائية دون مصاحبه الآلات من تجمعوا حول باليسترينا أمثال نانينو و الليجرى Allegri وأنجنييرى . Ingegneri

وأما في البندقية فقد ازدهرت هناك أول الأمر موسيقى الفلبينكيين من أصحاب مدرسة بورجونيا بزعامة ادريان فيلليز Adrien willaert رئيس منشدى كنيسة سان مارك ابتداء من عام ١٥٢٧ . وحوالى منتصف القرن السادس عشر نشأ هناك أسلوب موسيقى خاص بالبندقية مليء بالزخارف والألوان المقامية المتعددة

وكانت جمهورية البندقية ملتقى لجميع التيارات الفكرية فكانت تضم للطابع الفكرى لأهل الشمال وطابع سكان البحر الأبيض المتوسط . فكان يقصدها المفكرون من كل صوب فلم يكونوا يفتدون عليها من الفلاندر وحسب بل أيضا من المانيا وحتى من بلاد سكandinافيا . ولقد نشأ بها موسيقيون المان أمثال هاسلر Hassler وشولتز . ولقد كان هيكل كنيسة سان مارك وما تضمه من آلات الاورغن الشهيرة الى برز في العزف عليها كل من اندريا وجيوفاني جابرييلى ركنا هاما في الموسيقى الدينية زهاء أكر من نصف قرن.

فقد تم هناك ابتكار النموذج الموسيقي للسمى « البحث » *Ricercare* ^(١) وهو أصل نموذج الفوج حيث يقوم كل صوت على حده باستعراض اللحن وتفاعله وتلخيصه . وهناك أيضا تم لأول مرة عزف أناشيد « الزامير » *Praumes* ، والموتيه ، *Motets* من فرقتين من المنشدين الواحد تنشدها دون مصاحبة الآلات بأسلوب الكنيسة التقليدى *a cappella* والآخرى تنشده مع تقوية لألحانها عن طريق مصاحبة مجموعة من الآلات الموسيقية لها .

الموسيقى غير الدينية بإيطاليا :

وفي نهاية القرن الخامس عشر ظهر نموذج من الأغنية الإيطالية الاثنية القصيرة والمازحة وكانت تسمى « بالفاكة الصغيرة » *Frotola* كانت تغنى أو تعزف من أصوات متحدة المقام *unisson* أو من ثلاثة أو أربعة أصوات مختلفة ، كما كان يسند فيها غناء الميلوديه الأساسية إلى الصوت العالى (السوبرانو) وأمكن عزف موسيقاها من الآلات ^(٢) وكانت موسيقاها على جانب من الحشونة كما أمتازت

(١) وهو نموذج من التأليف الموسيقى كان معروفا من القرن السادس عشر الى القرن الثامن عشر وكان يصاغ في أسلوب مشعرون بصيغ الكوتراينط على غرار أسلوب الفوج أو أسلوب الأتياع *canon* ولكنه أصبح بعد ذلك أكثر تبسيطا بحيث كان يطلق على أى نوع من نماذج « القدمات » *Préludes* التي تحتوى في صلبها على بسن طرق الكوتراينط — المرجع

(٢) تذكر المصادر الوثوق بها بأن هذا النموذج كان ضمن النماذج الثنائية دون مصاحبة الآلات — انظر قاموس اكسفورد للموسيقى . — المرجع

أيضا بأيقاعها البارز القوي . وعند منتصف القرن السادس عشر حلت مكانها نماذج أخرى كانت شهرتها آخذة في الزيادة وهي « الثيلانيل » Villanella أو « مادريجال نابولي » و « الاغنية الصغيرة » carzonetta و « البالتو » Baletto وكانت جميعها مقطوعات لنموذج متشابه الاجزاء ^(١) وإيقاع بارز منتظم وبلغت شهرة واسعة . ولو أنها أيضا كانت تعد من نماذج موسيقى الرقص الا انها تعد في الواقع في أصلها من نماذج المادريجال الإيطالية الى قللت أسلوب الكتابة البوليفونية

وتعتبر المادريجال من النماذج الاستقرائية للأغاني المنسقة وهي تقوم في بنائها على الألحان القصية الإيطالية وأساليب البوليفونية التي أقامها الاساندة الفرنسيون الفلتسكون بالبندقية . وهكذا كان تاريخ الموسيقى غير الدينية بإيطاليا عند نهاية عصر النهضة غثاظا بتاريخ نماذج المادريجال . اذ مهدت هذه النماذج لموسيقى العصور الحديثة بما اشتملت عليه من قوة التعبير التي بلغت في بعض الأحيان حدود التركيز الدرامى . فكانت في أسلوبها أنيقة ونغمة ثم أصبحت شيئا فشيئا مليئة ببرامج الوصف التي اكتسبتها سرعة في حركتها . كما كانت تقوم في بنائها على إطار من هارمونية جريئة ^(٢)

(١) أى يكرر فيها اللحن بالذات بالنسبة لكل أبيات الأغنية — المراجع

(٢) فقد كانت تشتمل مركباتها الهارمونية على التكرار المباشر في الانتقال في المسافات

الخامسة Quintes consecutives وهو ما أصبح استعماله محرما في الهارمونية في عصر

الكلاسيك والرومانتيك ولم يستعمله المؤلفون الصربون الا في حدود ضيقة وبمصر وط

خامة — المراجع

ولقد قام كل من « اندريا جابريلى ، وابن أخيه « جيوفانى جابريلى » بوضع نماذج من أغاني المادريجال كتبت من ستة أصوات ومن ثمانية ومن إثني عشر صوتا . وكانت فى الأثر المتولد عنها تشبه السيمفونيات فيما اشتملت عليه من ثراء وقوة ومن تركيز فى الشعور .

وفى نهاية القرن السادس عشر ظهر « لوكا مارينزيو Luca Mrenzio ضمن جماعة المؤلفين الذين كتبوا موسيقى ذات برنامج وصنى استطاع أن يعبر بأسلوبه عن أدق الأحاساس العميقة كما استعمل المقامات المتباعدة فى الهارمونيه وكذلك المركبات ذات المقامات المتنافرة مما تولد عنه أثر خاص مهد لظهور مونتيفردى والمسرحيات الغنائية الحديثة ، ومن جهة أخرى كانت إيطاليا فى عصر النهضة تضم العازفين على الآلات من ذوى المهارة الفائقة Virtuoso فاشتهرت بكبار عازقي الأورغن والكلافسان والفيول والكورنيت والتربون . وكان يتهافت على طلبهم بلاط ملوك أوروبا . وكان هؤلاء العازفين يمتازون بمقدرتهم الخارقة على ابتكار شتى الزخارف التى كانوا يدخلونها على ما يعزفونه من الحان . كما استطاعوا أيضا أن يكتشفوا مواضع الثراء فى أنواع المادة الصوتية الخاصة بكل هذه الآلات الموسيقية وبذلك استطاع الموسيقيون فى شمال إيطاليا القيام بمجدمات جليلة للموسيقى الآلات على غرار ما قام به الهولنديون بالنسبة لفن الغناء .

الرومنسة الفرنسية :

واحتلت الأغنية الفرنسية تقاليد القرن الخامس عشر غير أنها دون شك كانت قد فقدت بعض ميزاتها فى عمق معانيها المعبرة

ولكنها من جهة أخرى استعاضت عنها بما اكتسبه أسلوبها من أناقة ومن سلاسة ووضوح في التعبير . وقد احتفظت بكيانها الذاتي في الوقت الذي شغف فيه الناس بها بإيطاليا شغفا عظيما ، بل وقد رأينا أيضا الإيطاليين أنفسهم يحاكون أسلوبها .

ويوجد من هذه الأغاني ما يشتمل على أمثات من ييات الشعر إلى جانب الأخرى مما يتألف من موشح صغير واحد . كما يوجد منها من ذات الطابع الديني وأخرى ذات طابع فكاهي ، مرح وخفيف أو غرامي . وكانت الأغنية الساخرة والأغنية الأباحية مما يعالج صيفا من صميم الأدب المكشوف من النماذج الغنائية التي امتاز بها أيضا هذا العصر . ومن بين المؤلفين ذوي الأهمية في هذا العصر « نيقولا جومبير ، Nicolas Gombert من مدينة بريج وأحد تلاميذ جوسكان دي بريه وقد رحل إلى مدريد مع عشرين من المنشدين وحصل هناك على مركز عظيم وهو مدير فرقة الإنشاد بكنيسة « شارل كان » .

وهناك بينهم أيضا « جاك مودوى ، Jacques Mauduit صديق الشاعر رونسار ، وكذلك « كوستيلي ، Costeley عازف الأورغن لدى الملك شارل التاسع و « كلودان دي سيرميسي ، Claudin de Sermisy رئيس منشدى كنيسة هنرى الثاني .

وتمتاز الأغنية الفرنسية غالبا بطابعها الوصفي . ومن بين عدهاء هذا الفن الموسيقى الخطير الذي يقوم على اختيار الكلمات الغنائية بما يوحى بالمحاكاة الصوتية لما تدل عليه من معاني ، هناك كليمان جانكان Clement Janequin^(١) ، الموسيقى الغامض في حياته ،

(١) ويذكر هجاء اسمه في دائرة المعارف الموسيقية الفرنسية (لافيناك) وكذا =

والذى يميزنا عن جملنا بترجتها ما وصلنا منه من كبار المؤلفات
رائعة التى تعد وثائق ثمينة لما كان عليه المجتمع فى أيامه أمثال
لداعات باعة باريس *Cris de paris* ، و « قرقرة النساء *Le Caquet*
des Femmes » ، و « معركة ماريفان *La Bataille de Marignan* »
وجميعها تأسرنا بما لها من حيوية المظهر وشعرها الخلاب .

ومن جهة أخرى هناك « أورلاندوى لاسو » الذى يسمونه فى
فرنسا : رولان دى لاسوس (١٥٣٢ - ١٦٥٤) وبعد تايقة
عصره والمثل الرائع للموسيقى الأوروبية الذى كانت مؤلفاته دائماً
تكتسب ميزات جديدة باتصالها فى مرورها العابر بمختلف البلاد . ولقد
ترك تراثاً يربو على ألفى قطعة من أغاني القداس والموتيه والمداريجال
والأغاني الفرنسية وخلافها .

وهو مولود بمدينة « موز » من أعمال « هينو » بالمقاطعة
البرجونية الجديدة . ونشأ بإيطاليا حيث كان يعمل مثل « منافسة
بالسترينا » رئيساً للمثلى كنيسة القديس يوحنا اللطرانى (روما)
ثم لجده بعد ذلك فى صقلية وفى أنفوس وفى إنجلترا وفى فرنسا الى
أن استقر أخيراً بميونخ لعدة سنوات حيث كان رئيساً للمثلى
كنيسة البوق . وهو يعد بحق « بطل عالمى » كما كانوا يلقبونه أيضاً

== فى قاموس أكسفورد للموسيقى هكذا « Jannequin » وقد ولد حوالى ١٤٨٥
ويرجح أن يكون ذلك بمدينة شانيلرو *Chrtellrault* كما لا يعرف تاريخ وفاته
ولابن عرفى فى هذا ما يبرر قول شامبينول عن أنه غامض فى حياته . ولقد كان من تلاميذ
جوسيكالدى يريه ولكنه اتجه نحو موسيقى البرنامج التصويرى -
المرجع

« بأورلاندو المقدس » . ولقد رجاه شارل التاسع ليلتحق بخدمته كرئيس
لمنشدى الكنيسة الملكية بفرنسا لقاء جعل غاية في السخاء ولم يمنعه من
قبوله إلا وفاة الملك . كما كان دائما موضع تقدير معاصريه ورحابهم
في كل مكان . ومؤلفاته تمتاز بالحياة وقوة التصوير فضلا عما اشتملت
عليه من ثراء في الابتكار .

الموسيقى وحياة المجتمع في القرن السادس عشر

كانت الحياة العقلية والفنية بإيطاليا قد بهرت كلا من لويس الثاني
عشر وفرنسا الأول ورفاقهم في السلاح حينما سادت بها حركة
أحياء الثقافة القديمة : اليونانية واللاتينية بكل ما كان لها من نماذج
دقيقة ومتنوعة . ولقد شغف الناس بالشعر القديم بحيث لم تعد آلة
« الليرا » الموسيقية رمزا للشعر وحب بل أصبحت حقيقة واقعة .
إذا لم يكن هذا الشعر ليعث من جديد في نضارته إلا عن طريق
الموسيقى التي تدعم معانيه وتبرز أوزانه وكانت المقاطع الطويلة
والقصيرة المشتل عليها عروضه تترجم الى نظائرها من القيم الراقية
الموسيقية .

ونسج على منوال هذا العروض القديم أهل أوروبا الغربية في
لقاتهم الوطنية . فقام الشاعر « باييف » بفرنسا بأبتكار أوزان
الشعر المرسل على غرار أوزان الشعر القديم . وكان
من نتائج ذلك أن أنسجت الموسيقى مع هذا التيار الفكري
حتى أطلقوا عليها اسم « موسيقى إحياء الثقافة القديمة » Musique

Humaniste كما بعثت روح الشعبية في الموسيقى الثقافية ذات الصورة الثابتة المألوفة حيوية جديدة وأمكن أخيراً صياغة الكلمات في معاني واضحة جلية ، ولقد قام ملوك فرنسا بكل ما أوتوا من سطوة بحماية هذا التيار الفكري الجديد . وأتينا نعرف ما كان بين فرانسوا الأول وبين أصحاب الفكر المتزمت من أساتذة السوربون من صراع أدى به إلى أن يؤسس « الكوليج الملكية » ، وأصبحت بعد ذلك تسمى « بالكوليج دى فرانس » ، حيث كان يقصدها العلماء والفنانون من أصحاب الفكر الحر وكانت بذلك تجارب صرامة المدرسين من أساتذة السوربون الذين سخر منهم « رابليه^(١) » ، فساهم « بالسوربونيين » ، وكانت صورة ذلك الملك الفارس الخلاب التي تشبه أبطال الأساطير تنعكس على حياة البلاط فلم يعد كل واحد من الأشراف يؤثر حياة العزلة في قصره ، بل كان يتوق إلى أن يعرفه الملك وأن يرمقه بعطفه . لهذا انضموا إلى البلاط وبذلك خرج كبار السادة الأشراف من حصونهم الأقطاعية وشيدوا منازل ريفية جميلة يقضون بها فصل الصيف حيث إلتف من حولهم أفراد حاشيتهم وعلماء إحياء الثقافة القديمة والفنانون ممن كانوا يعيشون في كنفهم .

وكان أفراد الحاشية في بلاط الفالوا Valois يعيشون حفلات

(١) فرانسوا رابليه F Rabelais (١٤٩٤ - ١٥٥٣) قصصى فرنسى كان يجمع في كتابه بين أفكار حركة إحياء الثقافة القديمة وبين روح الدعابة والتخريب السائدة في عصره . وأما لفظه « السوربونيين » فقد ابتكرها رابليه إيماناً في التخريب من السوربونيين : — المراجع

السمر ومناظر الباليه وكانت مباريات المبارزة وسباق العربات ومشاهد استعراض الفرسان ، مما كان يقام هناك ، وسيلة للموسيقى . والمثل على هذا ما كان يقام بقصر فوتينبلو من الحفلات التنكرية الأبطالية ومن مسرحيات التراجيديا ذات أناشيد المجموعة على النقط القديم . كما كان أفراد الحاشية يستمعون بالشعر والموسيقى . وفي الحق لم تتوثق الصلة في المتعة بين الشعر والموسيقى كما كانت في ذلك العهد . فكانت تشترك في الشعر الألفاظ الخلابة والتعبير العاطفي والأفكار العميقة في حبكة متقنة الأطراف منذ عهد رونساو حتى ظهور ماليرب . كما كان الموسيقيون يعملون مع الشعراء لإنجاز رسالة فنية مشتركة .

وكانت الأغنية الفرنسية في ذلك العهد تكتب من أربعة أصوات دون مصاحبة . وكانت تغنى أو تعزف ألحانها من آلات . لهذا فهي كانت معدة لتواجه كل الاحتمالات وفي معظم الأحيان كان ينشد لحن الصوت العالي بها من معنى منفرد بينما تعزف الأصوات الثلاثة الباقية من آلة العود Luth^(١) .

وأما الرقص فلم يستطع التخلف عن حركة النهضة وأثرها في الفنون في مثل هذا العهد من الأناقة فأكتب أساليب جديدة من الرشاقة داخل بلاط مديسيس وكذلك بفرنسا . وفي القرى كانت لا تزال تتبع فيه تقاليد القرون الوسطى مع إدخال شيء طفيف من التعديل عليها

وكانت نماذج الرقص الشهيرة عندئذ هي رقصة « البورية من أوفيرن »
Bourrée d'Auvergne و « الفاراندول » ، و البيريجودين Périgourdine
وغيرها

أثر الإصلاح الدينى

فى هذا العصر أيضا قامت حركة من طابع دينى وسياسى قلبت
أوضاع الحياة فى البلاد الشمالية وكانت فى الوقت الذى تناولت فيه
نظم الكنيسة الداخلية قد أثارت أيضا تحويلا كبيرا فى الحياة العقلية
والفنية . وكانت حركة إحياء الثقافة القديمة بما كانت تنشره من
صور خلافة للوثنية القديمة قد أصبحت خطرا يهدد المجتمع المسيحى
لهذا قامت حركة قوية فى هيئة رد فعل لها بألمانيا بزعامة لوتر ،
وكان لوتر يحب الموسيقى وقد كتب نشيدا من أناشيد الكورال ،
لذلك لم يحرم استخدامها فى الكنيسة ، ومن الناحية التى تهتمنا تنحصر
أعماله الموسيقية على الخصوص فى إضافة قيمة دينية لأغاني ميلاد
المسيح التى كانت مألوفة عند الناس . ولقد تبعه فى ذلك عدة
مؤلفين فجددوا بذلك مصادر تأليفهم . ولقد قاموا بتأليف عدة
أغاني بسيطة ومعبرة سهلة فى الحفظ بزعامة يوهان فالتر Johann Walther
صديق لوتر كما يمد هانز ليو هيسلر أهم هؤلاء المؤلفين اللوثريين وكان
قد جلب من البندقيّة طريقة للكتابة غنية فى أسلوبها ومتنوعة فى
التلون وأصبح بذلك زعيم المدرسة الألمانية فى القرن السادس
عشر .

وفى نفس الوقت الذى تمت فيه مدرسة لوتر الإصلاحية بألمانيا

نشأت مدرسة كالفن بجنيف وانتشرت بفرنسا . وكان كالفن يكافح
الأباحية بكل ما أوتي من تفشيف البرتستانت وامتد صراعه الى كل
النماذج الفنية التي كان يعتبرها حائلا بين الرجل المسيحي وبين مبادئ
المسيح فأخرج من هيكل الكنيسة لوحات الرسم والتماثيل ولم يصرح
بالموسيقى إلا في أبسط أوضاعها . فكان المصلون لا ينشدون
إلا مزامير « الهجنوت » من مقام واحد متحد ودون أى
مصاحبة موسيقية من الآلات . وكان رائده في ذلك إستبعاد
كل عناصر الترف الخارجية على الطقوس والتي من شأنها
أن تباعد بين ما يناسب الصلاة من تركيز وتأمل . وفي خارج
الكنيسة كان من اللازم أيضا أن يقدم للمسيحيين موسيقى ذات جوهر
روحي ولم يكن يبدو له منها مناسبة للأشاد إلا المزامير وحسب .
وبذلك جاءت موسيقى « مزامير الهجنوت » خلوا من كل أساليب
البوليفونية التي اعتاد عليها المجتمع منذ قرون عدة .

وعن طريق هذه الأغاني ، التي كان المقصود منها أن تنشد في
المنازل ، جد كبار الموسيقيين سبلهم الى المساهمة في حركة
اصلاح الدين بعد أن كانوا هم أنفسهم قد تحولوا ببعيدتهم اليها .
فهناك جودى ميل Goudimel ، المولود بمدينة بيزانسون في أوائل هذا
القرن ، بعد أن كتب أغاني من أسلوب الأوزان القديمة كرس جزما
من حياته في تلحين « مزامير داوود » وفق الكلمات التي نظمها كل
من كليمان مارو Clement Marot و تيودور دي بيز
Théodore de Bèze وهناك أيضا كلود ليجين Claude le Jeune

المولود بمدينة فالانسيين Valenciennes حوالى عام ١٥٤٠ والذي بعد أن خلع عليه معاصروه لقب « أستاذ البوليفونية الكبير » قام على غرار جودى ميل بتلحين مائة وخمسين من المزامير ثم لقب بعد ذلك بموسيقى حاشية الملك

الحياة الموسيقية بالانجلترا وأسبانيا

وأما الانجلترا فى عصر النهضة فرغما عن أنها كانت فقيرة فى فنون الرسم والنحت لكنها على العكس كانت غنية فى حياتها الموسيقية . وكان هنرى الثامن يشتري لوحات الرسم من الخارج ولكنه من جهة أخرى كان يحيط نفسه بعدد كبير من الموسيقيين كما كان هو نفسه مؤلفا موسيقيا كتب عدة أغاني المادريجال وقام أيضا ، على حد قول إيرازم ، بكتابه موسيقى أخرى للطقوس الدينية ^(١) . كما كانت كل من كاترين داراجون وأنا بولين ^(٢) تمثيان وتصاحبان غنائها بالعزف على العود .

وأما الملكة اليبابات فكانت تتقن العزف على الفيرجينال Virginal وهو نوع من الكلافسان الذى يحمل باليد وله صف واحد من الأصابع وكان إستعماله وقتئذ شائعا كما كتبت له موسيقى فى

(١) يذكر قاموس اكسفورد للموسيقى بأن هنرى الثامن كان يعزف مختلف الآلات الموسيقية كما قام بتأليف موسيقى لمدة ثلاثين من القديس (فقدت جميعا الآن) كما يعزى اليه تأليف النشيد الذى الذى مطلع « ويحك ربى خالق كل شئ » « O Lord, the Maker of all things وهو ما ينسب الآن الى موندى Mundy الرابع (٢) من زوجات هنرى الثامن

نماذج غاية في الأناقة إشتهرت بها أنجلترا على الخصوص في القرن السادس عشر .

وفد أمتاز عصر الیصابات ببلوغ المسرح فيه أوج العظمة وأیضا بمجموعة كبيرة من المؤلفین الموسیقیین أمثال أورلاندو جیونز وجون بول Bull ووليام بيرد الذين أمتازوا بذوقهم الخاص في كتابة الموسيقى ذات البرنامج الوصفي . فنجد مثلا بول Bull في مقطوعته المسماة « الصيد الملكي » يبدأ بلحن يعزفه بوق الصيد وينسج منه موسيقى وصفية رائعة تصور لنا مناظر الصيد بما يحيطها من موسيقى عسكرية وصيحات الصيد المتجاوبة من الأبواق . بينما كتب بيرد نسعة تنوعات على لحن شعبي اسمه « ما يتخفى به الخوذي » .

وفي مسرحيات شكسبير وسائر كبار مؤلفي المسرح من عصر الیصابات اشارات متعددة توحى لنا إلى أى درجة كبيرة كان الذوق العام شغوبا بالموسيقى في كل طبقات المجتمع الانجليزى .

• • •

أسبانيا :

ومن جهة أخرى كان هناك بكنيسة البابا ثلاثة موسیقیین أسبان من عصر پالسترينا هم : «فرانشسكو جويريرو» Francesco Guero و«كريستوبال دى موراليس» Cristobal de Morales وتليزده «فيتوريا» vittoria والى جانب ما كان لديهم من آثار الحمية الأسبانية فقد كانوا جميعهم في كتابتهم الموسيقى القداس وأغانى الموتى وفي أناشيدهم الدينية واقعين تحت سطوة معلمهم بروما بمن جمعهم بهم صلة الأخوة

والزماة . وظهر ذلك الأثر الفنى الايطالى خصوصا فى بناء التماذج التى كانوا يصيغون فيها موسيقاهم . وكانت مؤلفاتهم فوق ذلك تفيض بالروحانية القوية والدقيقة الحس . ولقد أقيم بحق وجه المقارنة بين الرسام « جريكو » (١) وبين فيتوريا أكوثرهم نبوغا . فقد تعلم كلاهما بإيطاليا وأمكنهما أن يجمعا فى فنهما ، فى شئ من العظمة والحدة ، بين الواقعية والسعادة والشقاء والآلام والأفراح بكل معانيها الدينية . كما وردت فى تعاليم الكاثوليكية مما لا يوجد نظير لها إلا فى كتابه القديسة تيريزة دافىلا .

وكانت أسبانيا مع ما لها من ثقافة عريقة قد تأثرت بمؤلفى المدرسة الفرنسية الفلنسكية من جهة وبالمدرسة الايطالية من جهة أخرى ومع ذلك فقد احتفظت فى عهد النهضة بطابع محلى يتصل ببلادها ويتضح من أساليب البوليغونية الجميلة ذات الثلاثة أصوات أو الأربعة أو الخمسة التى كان يتغنى بها عامة الناس والطلبة والأشراف على حد سواء .

على أنك تجد مختلطا بثقافتها فى الوقت نفسه عناصر من إسبانيا (أسبانيا الأصلية) وعناصر قوطية وكلتيه ومن بلاد الباسك (جنوب غربى فرنسا) وعناصر عربية ومن أهل البربر .

ولقد أثرت فيها بنوع خاص ثقافة العرب الذين أقاموا بدولة الأندلس حتى عصر النهضة ، تأثيرا عميقا وكذلك فى المدينة الأسبانية

(١) دومينيكو تيوتوكوبولى إل جريكو (١٥٤٨ - ١٦٢٦) Domenico Theotocopoli el - Greco رسام من أصل يوناني عاش بأسبانيا واشتهر بالبراعة الأسلوب فى اللون :-
للمراجع

وفي الوقت ذاته ظلت التقاليد القوطية باقية بها على حيوتها فنشأت
و القصائد الغنائية الفردية ، Romances من ألحان القرون الوسطى كما
نشأ عنها الأغاني الريفية لمجموعة المنشدين مما يسمونه (فيلانثيكوس)
Villancicos ^(١) حيث تبرز الصفة الفنية الى جانب الطابع الشعبي الخاص .
والفيلانثيكوس هي قطع غنائية تبدأ على غرار النماذج العربية التي أخذت
عنها بجزء اسمه ، المذهب ، refrain . يتكرر غناءه بمصاحبة موسيقى
مختلفة في كل مرة . والقصائد التي تتصل بالموسيقى المونوديه من
طراز القرون الوسطى توحى بماضى أسبانيا المجيد . وينشد المغني
الكلمات بمصاحبة ما يعزفه على الفيويلا Vihuela وهي آلة تشبه
القيثارة وتشتمل على ضعف أوتارها . ولقد ظل لويس ميلان سيدا لهذا
الفن حيث كانت تلتق فيه الموسيقى ذات الأسلوب الفني الدقيق والشعر
القوى ذي المعاني المثيرة .

الروايات الموسيقية

وأما الآلات الموسيقية بطابعها الصوتي في معناه المعروف لنا
اليوم لم تكن معلومة في القرون الوسطى فلم يكن المؤلفون يهتمون
الا بالعلاقات الهارمونية في الكتابة وأهملوا بذلك الطابع الصوتي .
كما أن نصوص كتابتهم لم يكن يتضح منها الآلة التي يمكن أن

(١) أغاني ريفية تنشد ما مجموعة من المتنين وهي أشبه بنشيد ينش في عيد الميلاد
وتتخلها جزء غنائي فردي يسمى (الكويلا) وتبدأ وتنتهي دائماً بأشاد من المجموعة ،
وهي أيضا تشبه الأدوار العربية في بناء أجزائها والغناء الفردي الذي يتخللها شبيه
بنغمات الليالي — المراجع

صاحب الصوت الثنائى ومع ذلك فقد كان المثالون والرسامون من هذه العصور يصورون لنا مجموعات مختلفة من الآلات الموسيقية المتداولة . فيتضح لنا منها القلوت ذات البسم والكورنيت^(١) والترمبون والتيوبوا والربابة rebec والمارب والعود والبساليريون^(٢) والقيثارة والفيول^(٣) والاورغن من مختلف الأنواع وعدد كبير من آلات ضبط الإيقاع .

ومن المرجح أن الموسيقى حتى عصر النهضة لم تكن تكتب خاصة للآلات . ففي القطع البوليفونية كان يسند أداء بعض الميلوديات التي تتألف منها إلى الغناء أو الى عزف من احدى الآلات . وكان العازفون يعتمدون في عزفهم على ما كتب من الحان غنائية . واذن لم تبدأ كتابة الموسيقى للآلات المختلفة الا من عصر النهضة .

وكما ان إنتشار استعمال البيانو فى القرن التاسع عشر بفضل الاسر البورجوازية استتبع كتابة عدد لا يحصى من الموسيقى الخاصة به كذلك الحال فى القرن السادس عشر فان انتشار استعمال العود أدى إلى إنتشار كتابة الموسيقى له . والعود هو آلة وترية تنغز بالريشة على هيئة الوزة وظهره منتفخ وذراعه مقووس الى الخلف . ويحتضنه العازف على غرار ما يفعل بالقيثارة ولقد تشعب

(١) نوع من النغير صنف الحجم من النوع المألوف اليوم بالاوركنر المسمى الترومبة .

(٢) أشبه بالفانون

(٣) النوع القديم من الفيولينة — المراجع

تركيبه منذ القرون الوسطى فزاد حجمه وأضيفت اليه أوتار لأصوات
القرار كما شدد أوتاره إلى مشط خشبي قائم بذاته ومثبت عليه خارج
الذراع وتضبط أوتاره وفق مقام القطعة الموسيقية ومقتضيات عزفها .
وأما الأورغن الصغير المتنقل وله أنايب يتراوح عددها من
خمس عشر إلى عشرين ومنفاخ يحرك باليد اليسرى ، فكان في القرون
الوسطى مجرد آلة لضبط الصوت الفئائي في انشاد الموسيقى من أسلوب
الكونترابنت ولم تكن له قيمة في العزف الموسيقى ، ولكنه تطور بعد
ذلك وأصبح في صورة أورغن الكنيسة وعندها كتبت له مؤلفات
موسيقية هامة .

وفي نفس الوقت كان كبار العازفين الايطاليين قد أدخلوا التحسينات
على الآلات الموسيقية من فصيلة الفيولينة وبعض الآلات النحاسية مثل
الترومبه والترمبون . كما أن عازفي الأورغن أمثال اندريا وجيوفاني
جابريلي قد خلقا ، عن طريق عزف قطع الأغاني القصيرة
cannoni ، موسيقى براقة للأوركستر مهدت لانتشار كتابة الموسيقى
الموزعة على مجموعة آلات الأوركستر .

ولقد استمر كبار العازفين بعد ذلك لمدة طويلة في تنميق النصوص
الموسيقية كما يحلو لهم كما أدخلوا عليها تعديلات ميلوديه جوهرية .
وهم في ذلك يشبهون ما يقوم به الآن مؤلفو موسيقى « الجاز الحار » ،
Hot Jazz ولقد استبعدت فيما بعد تلك الزيادات من النصوص في القرن

السابع عشر بفرنسا بفضل نفوذ لوالى LULLY

الفصل الرابع القرن السابع عشر

نشأة الادب :

في عهد أسرة الميديشى بفلورنسا والبابا يوليوس الثاني بروما بلغت فنون الرسم والنحت والعمارة درجة عالية من القوة ودقة التنفيذ لم تصل اليها في أى عصر من العصور التالية . ولم يتجه معاصرو كل من ليوناردو دافينيتشى ورافاييل وميكل أنجيلو في نماذجهم الفنية الا شطر اليونان القديمة . كما أن المثقفين من الاشراف كانوا يحبون فلسفة أفلاطون في مناظراتهم وكان الفن المسيحى قد تحلى بصور من الوثنية .

وعلى غرار ذلك اتجه المؤلفون الموسيقيون في كتابتهم نحو النماذج القديمة . فقام جاكوبو پيرى JACOPO PERI المسمى الفلورنسى بكتابة قصة موسيقية تقوم على أسطورة أبولون في صراعه مع الأفعى مع مصاحبة العود ووفق القواعد التى وضعها فينشيتسو جاليليو أحد علماء حركة احياء الثقافة القديمة وهو والد الفلكى الشهير .

والى جانب ذلك كان الموسيقيون فى ذلك الوقت يسرون فى عرقهم للنصوص الاغريقية فى حرية متزايدة بسبب صعوبة قراءتها .

ولكن في عام ١٦٠٠ قام پيرى بالاشتراك مع الشاعر رينوتشينى بوضع أوبرا ديوربديس ، ذات الشخصيات المسرحية المتعددة والأخراج المسرحى الكبير وخيل اليهم وقتئذ أنهم قاموا بأحياء المسرح القديم أو على الأقل أمكنهم اخراج صورة منه ، والحاصل أنهم في الواقع ابتكروا نموذجا موسيقيا جديدا . ويعد هذا الاخراج لتلك المسرحية بمثابة تصدير لتاريخ يعتبر حتى اليوم لم ينتهى بعد وهو تاريخ الأوبرا .

ولقد أراد هؤلاء المؤلفون الفلورنسيون أن يكون دور الموسيقى ، كما حدث في المسرح القديم ، قاصرا على تدعيمها لنص الشعر وتقوية معانيه وإطالة محولها . لهذا كانوا يفتقون موادهم بحيث تمثل الكلام والفناء في آن واحد . ولم تمكن في الواقع هذه الفكرة بجديده ولكن الطريقة التي عولجت بها كانت طريفة ، كما كان التهيد للمسرح الغنائى مشتملا على كل ميزاته ونقائصه التي سوف يظهر بها فيما بعد . وأهم ما في الامر هو أننا نصادف لأول مرة طريقة واضحة من التجويد في الألقاء الى جانب قوة التعبير الدرامى مما تختص به الأوبرا ، فضلا عن ذلك فقد بدأ الصوت الواحد في الغناء ينفرد بالانشاد مع مصاحبة هارمونية له من الآلات الموسيقية ولم يعد بعد ضمن أصوات البولي فونيه ، ومن ثمة قامت دولة المغنين المنفردين Solistes وسطوتهم القوية .

وكانت هذه المحاولات الأولى عائرة ولا لون لها في الواقع . فكان لابد اذن من ظهور عبقرى ليستخدم كل هذه الافكار التي

اشتملت عليها تلك المحاولات في صياغة كبار المؤلفات . ومن هذا بالفعل بفضل كلوديو منتفردى CLAUDIO MONTEVERDI وكان يعمل بخدمة دوق مانتوا وقد طلب اليه الدوق أن يكتب موسيقى لمسرحية أورفيو ORFEO وضع كلماتها وزيره . ولقد أطلق منتفردى العنان لخياله في كتابتها وعرف كيف يضفي على أسلوبه الجديد في الالتقاء الملحن Recitativo قوة درامية هائلة الى جانب استقلاله لكل امكانيات الأوركستر وغناء المجموعة (الكورال) ومشاهد الباليه كما أمكنه أن يجمع بين الغناء الهادي العذب وبين التركيز في الغناء التراجيدي المثير . وقد قفز دفعة واحدة الى القمة في تلك الأوبرا ، التي تعد بحق الأولى في التاريخ ، بما له من حدة الذكاء والقدرة على تصوير النفس المعذبة . ولكن بما يؤسف له أن الأوبرات التي كتبها خلال الخمسة والثلاثين عاما التالية فقدت جميعها . إذ كان قد استدعى الى البندقية لرئاسة منشدى كنيسة سان مارك . وقد ترك لنا من مؤلفاته هناك أغاني المادريجال في أسلوب قوي وبلغ استلهمت من أعماق المواطن الدينية . وأما الأوبرا التي كتبها هناك فقد ظلت باقية وهي : «توبج پويسا» (١٦٤٣) . وهي أولى الأوبرات التي تعالج موضوعا تاريخيا وأسلوبها متنوع الحركة فيفيض حيوية .

وبعد العرض الأول لمسرحيات الأوبرا بفلورنسا أصاب هذا النموذج المسرحي نجاحا عظيما حتى أن روما تزعمت حركة الدعاية

اليها . ولقد شاعت المزايا الخلابة للغناء الايطالى ونجواب أناشيد المجموعة وتطور إعداد المناظر كما تشعبت معدات الاخراج المسرحى بأسره وساهم كل من جويليو كالتشيني ولويجي روسى وستفانو لاندى فى تقوية المسرح الفئاقى وتضخيمه . ولقد دعى مغنون من كل بقاع ايطاليا لكى يشتركوا مع مصمى الزخرفة الذين كانت لهم الكلمة العليا فى جعل مناظر الاوبرات ذات قيمة استعراضية كبيرة الى حد أنها فى بعض الاحيان كانت تضر بالقيمة الموسيقية للمسرحية .

وهكذا تصادف الاوبرا منذ نشأتها حجر عثرة مما حدد كيانها فيما بعد وهو إلتجاؤها الى التأثير الحسى فكانت عليها أن تجارى ذوق الجمهور الذى حضر ليصفق للفنين وللأخراج المسرحى .

وفى عام ١٦٣٧ أنشئ بالبندقية مسرح متخصص فى الاوبرا حظى بشهرة واسعة وبذلك إزدهر أسلوب الاوبرا البندقية فى جميع انحاء ايطاليا وجنوب ألمانيا . ولقد تأسست بالبندقية وحدها بعد ذلك سبع دور للأوبرا كانت الموسيقى فيها غالبا تسخر لتوضيح فكرة مسرحية تافهة ونصوص مشحونة بالكلمات المصطنعة مما يجانب الذوق السليم . كما كانت فى بعض الاحيان تحتفى فى ذلة وراء تمثيل مشاهد من مسرحيات تعالج قصصا خرافية ذات مناظر استعراضية كبيرة . ومن بين من لمعوا فى كتابة الاوبرا وفق هذه النظرية الاستعراضية نجد مؤلفين مثل سيسى CESTI وكافالى من ذوى المؤهلات المحدودة ولو أنهم كانوا على جانب لابس به من المقدرة الميلودية فى كتابة الالحان .

الكاتانتا والاوراتوريو والصونات

ولم يكن نموذج الاوبرا هو الوحيد الذى تم نموه اذ رأينا الى جانبه نماذج أخرى أخذت تسيره في التطور وهي «الكاتانتا» و «الاوراتوريو» و «الصونات» . و «الكاتانتا» قطعة غنائية تصاحب آلات موسيقية وفي القرن السابع عشر كانت تصاغ في كتابتها كل أنواع الميلوديات ، وكانت في البداية عبارة عن أغنية بسيطة ثم ازدهرت عند موتفردى ومعاصريه وتحولت الى نوع من الالتقاء الملحن *Recitativo* وقد قلص في صورة لحن يفيض حيوية وقوة موسيقية مركزة . ولقد أثرت كل من الكاتانتا والاورا كل منهما في الأخرى وكانت نصوص الكاتانتا قصصية حيث يتناوب أشخاصها رواية القصة على التعاقب وكان يمكن عزفها من صوت غنائي واحد أو من عدة أصوات كما كانت تصاغ في الحان من أساليب ميلوديه مثيرة . ولقد استطاع لوبيجى روسى أن يصل عن طريق نماذجها غير الدينية الى نتائج رائعة في الاثر الموسيقى ، بينما كان كاريسى سيد المؤلفين في نماذجها الدينية التي أطلقوا عليها اسم «الاوراتوريو» وكانت تقوم على نصوص من التوراة . ولقد بلغ كاريسى أوج الشهرة فيها عن طريق فنه الممتاز في إقامة التوازن والانسجام بين تعاقب الغناء الفردى وغناء المجموعة بصفة خاصة . ولقد انتشرت هذه النماذج من الاوراتوريو ذات الاسلوب البسيط والموضوع الوقور العميق أولا بإيطاليا ثم استهوت

بعد ذلك المؤلفين الموسيقيين بألمانيا وفرنسا .

وأما « الصوناتة » فهي كما يدل عليها اسمها المقتب من الإيطالية ، قطعة تعزف من الآلات الموسيقية . ولقد ظهرت في أوائل القرن السابع عشر بإيطاليا لتدل على موسيقى كتبت لعدة أنواع من الآلات الموسيقية بمختلف تشكيلاتها ومستقلة عن كل مصاحبة غنائية .

وظهر أيضا من نماذج القلع ما سموه التوكاتا (أى اللسات السريعة) TOCCATA وهى نوع من القلع الموسيقية التى كتبت لآلات موسيقية من ذات الأصابع مثل البيانو . وقطع أخرى سموها (الكانزوني الفرنسية) CANZONI FRANCESE وهى صيغ من الاغانى أعدت للعزف من الآلات .

ولقد تقدمت أيضا صناعة الآلات خصوصا الآلات الوترية بفضل ستراديفاريوس وأماتى^(١) من جهة وبفضل المهارة الفائقة التى وصل إليها العازفون الإيطاليون من جهة أخرى مما طبقت شهرتهم معه الآفاق . وكان من نتائج ذلك أن تقدمت أيضا الكتابة الموسيقية لهذه الآلات وتمايزت فى ذلك التقدم الذى أحرزته صناعة الآلة وما أصابه عازفها أيضا من مهارة فائقة .

(١) أشهر صانعى الفيولين فى العالم وقد ولد ستراديفاريوس عام ١٦٤٤ وتوفى عام ١٧٣٧ وأما أماتى فهم عدة أفراد من عائلة أشهرهم نيقولا وجيوم وأنطوان عاشوا جميعا فى القرن السابع عشر بشمال إيطاليا وهم يعيشون فى المكان الثانى بعد عائلة ستراديفاريوس ويوجد اليوم من آلات ستراديفاريوس مالا يزيد عن ستة فيولينات موزعة على أنحاء العالم . للراجع

وكان النموذج السائد عندئذ هو الصوناتة المكتوبة لفيولينه واحده أو اثنتين منها مع مصاحبة الكلافسان . وأما ما كانوا يسمونه عندئذ بالقرار الاساسى . Continuo فكان يعزف من آلة قوسية ذات أصوات غليظة مثل الفيول الباص أو الفيولا داچيا (١) وكان هذا النوع من المجموعة الموسيقية بمثابة نواة لتكوين ثلاثى الآلات الذى يعد اليوم من أشهر مجموعات موسيقى الحجرة . وأما بناء هذه الصوناتات فكان من طابع الى حد ما رغو حتى جاء كوريللى CORELLI (١٦٥٢ - ١٧١٣) فأضفى عليها اطارها المنطقى عن طريق عرض أجزائه البنائية فى تقابل متغن مما تولد عنه آثار موسيقية عظيمة . وكان هو نفسه من العازفين البارعين على الفيولينه لهذا كانت مؤلفاته تشتمل على كل الصفات المعبرة لمفاتيح الآلات الوترية . ويرجع اليه الفضل أيضا فى اقامة نموذج الكونشرتو Concerto الكلاسيك حيث يتقابل فى العزف بين مجموعة آلات الاوركستر وبين العزف المنفرد على الآلة الموسيقية التى يصابها الاوركستر ، وقد أثار ابتكاره اعجاب الناس بنموذجه حتى اليوم .

(١) وهى آلة من فصيلة الفيولا غير أنها تختلف عنها فى الأوتار وفى طريقة العزف فبينما تعزف الفيولا بالأصاك يها على الكتف ، على طريقة الفيولينه ، اذ تعزف الفيولا داچيا على طريقة القبولو تشيللو بوضعها على الركبة . وقد أصبحت الآن من الآلات القوسية المقرضة ولا توجد الا فى الناحف أو لدى بعض علماء الموسيقى . المراجع

ابتكار الاوبرا الفرنسية بفضل لوللى LULLY

وأما الفرنسيون فلم يتأثروا كثيرا بالثورة الموسيقية الإيطالية فكانت نماذج «لحن البلاط» لاتزال متداولة. مما عرف في عصر لويس الثالث عشر والتي كانت تشتمل على الكثير من الخدعة الأدبية والمبالغة والتكلف في التعبير. وبذلك كانت على طرفي لقيض مع أغاني الفودفيل (أي «صوت المدينة» Vaudville "Voix de Ville") والتي كانت من النماذج الشعبية للأغاني وانتشرت أيضا الأغاني اللاذعة Satiriques خصوصا من ذات الطابع السياسي في عصر نزاع الفسرونند^(١) كما برزت أيضا موسيقى الرقص في الحفلات العامة وشفف بها الفرنسيون بنوع خاص وكانت البالية في أسلوب البلاط على حد قول الأستاذ هنري برونير لقبه الاستعراضات الفخمة التي تقام اليوم في صالات الرقص Music-Halls فكانت تتألف من المحاكاة بحركة الجسم ومن رقصات فرسية ورقصات أجنبية وكذلك من حركات بهلوانية تتعاقب جميعا ومن حولها مناظر مسرحية وإخراج من أسلوب إيطالي. وكانت تشتمل أساسا على قصة يتم تمثيلها عن طريق المحاكاة بحركة الجسم أو الغناء ولذلك بدأ يظهر بها الالتقاء للمصنف Récitatif إلى جانب الأثر الدرامي وكان هذا بمثابة شق الطريق نحو نموذج الاوبرا.

(١) وهو النزاع السياسي الذي نشب في بداية عصر لويس الرابع عشر داخل البلاط بين أشياخ الكاردينال مازاروان وأشياخ آنا ملكة فرنسا خلال الفترة بين عام ١٦٤٨ و ١٦٤٩ وامتدت أذياله من عام ١٦٤٩ إلى ١٦٥٣ المراجع

وفي عام ١٦٤٦ خُطرت للكاردينال مازاران فكرة عرض
الأوبرات الإيطالية بفرنسا وقت احتفالات الكارفال فكانت
لعرضها بريق بالغ الأثر في الجمهور مما جعله يتحمس لهذا النموذج
الموسيقي كما توافر وقتئذ على إخراجها أحسن المغنين الإيطاليين .

ولقد مثلت بنوع خاص أوبرا « أورفيو » من تأليف لويجي
روسى في أسلوب فخيم ومتاز وصادفت نجاحا عظيما بفضل
جاكوپو توريللي مما استحق عليه تلقيبه « بالمسحر العظيم » . وبعد
مرور بضعة سنوات على ذلك أحضر مازاران من البندقية بمناسبة
الزواج الملكي مؤلف الأوبرا الشهير كافالي^(١) ذو الأسلوب
الخلاب الذي بهر المستمعين ، وبذلك كان الإيطاليون وقتئذ متسلطين
على المسرح الموسيقي بفرنسا . ولكن تبدل كل هذا في عصر لويس
الرابع عشر الذي كان يتولى سلطة الحكومة بنفسه شخصيا ، وعن
طريق قوة دفعه للأمور انتظمت جميع الفنون الجميلة في سلك إداري
دقيق ومنظم وكانت من قبل قد بذلت جهود لإقامة أوبرا
فرنسية وطنية كما أعد الراهب بيران PERRIN مشروعا لإنشاء
أكاديمية للموسيقى والشعر على غرار نظائرها بإيطاليا ولكنه باء بالفشل
وتكبد من جراء ذلك ديونا أثق به في غياهب السجون .

ومن جهة أخرى استطاع كامبير CAMBERT أن يخرج أوبرا
ريفية أطلق عليها اسم « يومون » رغم ما كان يحيطه من جو مغم

(١) وهو بييترو فرانسكرى كافالى ، ولد بمدينة كريمونا من أعمال لومبارديا في عام

بالمكاند التي كادت تودى بالاكاديمية الملكية للموسيقى لولا أن
لويس الرابع عشر كان قد أسند ادارتها الى شخصية قوية هو :
جان باتيست لوللى . JEAN-BAPTISTE LULLY

وقد كانت حياة لوللى (١٦٣٢ - ١٦٨٧) حافلة بالمفارقات .
فهو أصلا إن طحان من فلورنسا ، وعندما بلغ الرابعة عشر من
عمره قابله أحد فرسان اللورين الذين كانوا يطوفون في أسفارهم
بإيطاليا وأعجب ببشاشته فعاد به الى فرنسا . وهناك التحق بخدمة
مدموازيل دورليان MADMOISELLE D'ORLEANS بصفة خادم بحاشية
تلك الاميرة . وروى عنه أنه عثر مرة على فيولينه وطفق يعزف عليها
الى أن بلغ في عزفه حدود البراعة فعينتة الاميرة عندئذ موسيقيا
لديها ، ولكنه لم يلبث أن ترك خدمتها ليلتحق ضمن الاربعة
والعشرين عازفا للفيولينه بفرقة الملك . وهناك لاحظ لويس الرابع
عشر مهارته في الموسيقى فخره ذلك الى انشاء فرقة من عازفي
الفيولينه الصغار أسند اليه قيادتها ، فكان هناك يقوم بالتأليف
والعزف والرقص واستطاع أن يحظى بأعجاب من كانوا حوله
بطلاقة ونشاطه وروح الدعاية التي اتم بها . ولقد ظل يرق سلم
المجد في سرعة هائلة حتى أصبح لا يدور أى شئ بفرساي بما يتصل
بالموسيقى دون مشورته . وكان الى جانب ذلك ذو شخصية عجيبة :
له أنف أفتس ووجنتين متهدلتين . ورغمما عن عينيه الواسعتين
كان قصير النظر . ومظهره يجانب انظافة ، ومن طبع شرير وعلى
جانب من الدماء رغم ما كان عليه من صراحة ساذجة في القول .

ومع كل هذا فقد أمكنه أن يحظى بأعجاب الملك ، وكان دائما يناضل من حقدوا عليه وحسدوه في قوة عظيمة كما استطاع دائما أن يصل الى أغراضه عن طريق ذكائه ونشاطه وجراته .

ولقد استطاع لولى وهو ايطالى المولود فرنسى بالتجنس أن يمثل روح الموسيقى الفرنسية ومن مستوى في البراعة نادرا . ثم أمكنه بعد ذلك أن يصبح المبتكر الاساسى لاحد النماذج الموسيقية الوطنية : ألا وهى الاوبرا الفرنسية فبدأ أولا باستعارة التقليد المألوف من نماذج الباليه فى البلاط . ولما كان هو نفسه راقصا لهذا كان الجزء الاعظم من موسيقاه يقوم على الرقص وعلى الرقص الفرنسى بنوع خاص : التشاكون والجافوت والمينويتو وكانت جميعا نماذج أوحى بالكتابة للآلات الموسيقية فى جميع بلاد أوروبا . ثم قام مع صديقه مولير بأبتكار نموذج كوميديا الباليه ، Comédies - Ballets فكانت اما مسرحيات مزلية مثل زواج بالاكراه ، وه الطيب العاشق ، وأما ذات موضوع نبيل عما مهد لموضوعات مسرحيات الاوبرا مثل الاميرة ايليدا ، وه العشق النبلاء ، Los Amants Magnifiques ، وهكذا استطاع لولى أن يضع أسلوبا غنائيا للمسرح فرنسا فى جوهره وقد أصبح بعد ذلك بفضل سطوته الاول من نوعه فى العالم .

وفيا بعد عندما كتب له كينو Quinault عدة مسرحيات للتراجيديا أمكنه أن يحولها الى أوبرات حقيقية استعمل فيها الاوركستر

وكان وقتئذ يقوم أساساً على الآلات الوترية كما استخدم جماعات المنشدین لیصل عن طریق انشادهم إلى درجات الفخامة اللاتمة بأسلوب يتفق وفخامة عصر لويس الرابع عشر . ومن هذه الناحية تعد مؤلفاته أساساً للموسيقى المسرحية الفرنسية وقد اتخذت مكانها العلیی من بین مظاهر المدنیة الرفیعة التي امتاز بها هذا العصر الذهبي إلى جانب المبانی الفخمة التي قام بها « مانسار » والحداث التي أنشأها « لی نوتر » Le Notre و لوحات الرسم التي أبرزها لیبران وتمائیل كوازیفوكس Cozzaveux فضلاً عن تلك الحركة الأدبية الرائعة التي قام بها كل من « لافونتین » و « بوسويه » و « مولیر » و « راسین » .

مدرسة فرسای :

وعندما أراد لويس الرابع عشر أن يجعل بلاطه أروع بلاط في العالم أسند للموسيقى فيه دوراً أساسياً عظيماً . وبذلك أصبح قصر فرسای مركزاً هاماً ازدهرت منه الموسيقى حتى عصر الثورة الفرنسية واستمر قبله الجميع زهاء الخمسة والثلاثين عاماً التي تعاون خلالها لوالی وملکة لجعل الموسيقى والبالیه والاوربا جیماً تسیر في طریق مجدها حتى تحولت جميع الأنظار إليه في أوربا بأسرها . وحتى الموسيقى الدينية كانت تُلقد كل يوم بكنيسة هذا القصر ، وفي كل يوم من أيامه كانت تفي أناشيد قداس غم . كما أن ما لحاط حياة البلاط من احتفالات ومواكب وحفلات الصيد والولائم كانت كلها حافزاً إلى انتشار الموسيقى . وفي داخل القصر وكذلك في حدائقه كانت تقام حفلات الرقص والمسرحيات ومشاهد البالیه ومختلف

الاستعراضات الفنية الأخرى . وكان ينتظم داخل الكنيسة الملكية تسعون من المنشدين يغنون بمصاحبة صفوة مختارة من عازفي الآلات الموسيقية . ولقد كان لوللى يكتب لهم الأناشيد الدينية وأغاني الموتى ويوزعها على فرقتين من المنشدين مع مصاحبة الأوركستر : وأهم الأمثلة على ذلك ، الموسيقى العظيمة التى كتبها لصلاة الجنازة *De Profundis* والقطعة الرائعة الخاصة بـ « صلاة الشكر لله » *Te Deum* . ولقد أسندت رئاسة جماعة هؤلاء المنشدين إلى « هنرى دى مو » الذى كانت تنشده مؤلفاته لموسيقى القداس فى جميع أنحاء فرنسا .

والى جانب ذلك كان هناك لالاند (١٦٥٧ - ١٧٢٦) ، وهو الابن الخامس عشر لعائلة فقيرة ، وقد أمكنه أن يستوعب اهتمام لوللى وتقديره بمواهبه الموسيقية كمازف للاورغن فى عدة كنائس بباريس فنوه عنه للملك وكان من نتيجة ذلك أن عين فوراً مدرساً للاميرات بفرساي ثم رئيساً لفرقة موسيقى الحجرة هناك ثم رئيساً لفرقة المنشدين بكنيسة القصر . كما كان أيضاً « مارك أنطوان شاربانتييه » أحد تلاميذ كاريسيى^(١) وقد كتب سلسلة من القصص الدينية الموسيقية قربية القلب بنماذج الاوراتوريو وتشتمل على أسلوب قوى خلاب . وفى عام ١٦٨٦ ظهرت آخر أوبرات كتبها لوللى وهى « ارميد »

(١) جياكومو كاريسيى (١٦٠٥ - ١٦٧٤) ولد أدخل عدة تديلات على الاوراتوريو والكاناتانا بمصاحبتها بسدة آلات موسيقية مختلفة .
المراجع

و « أسيس وغلطة » Acis et Galatée ولقد توفي قبل أن يتم تأليف « أخيل وبوليكماس » ، فأتم قصوها الأخيرة سكرتيره كولاس . ولقد حزن البلاط والمدينة بأسرها على فقدان هذا للموسيقى حتى خيل اليهم أنه ليس في الامكان تعويضه .

ولكن بعد معنى عشر سنوات مثلت لأول مرة أوبرا الباليه تأليف كامبرا المسماه « أوروبا المهذبة » ، وصادفت نجاحا باهرا . ولقد ولد كامبرا في مدينة أكس آن بروفانس ذات الشمس الساطعة ، لهذا كانت موسيقاه مشرقة في أسلوبها الممتاز .

وأبام هذا النجاح الذي أصابته هذه المسرحية اضطر كامبرا إلى ترك وظيفته كرئيس فرقة الملحنين بكنيسة نوتردام بباريس لينقطع للموسيقى المسرحية . وإلى جانب اغاني الموتى العظيمة التي وضعها قام أيضاً بكتابة موسيقى لخمس وعشرين باليه وأوبرا . وفي هذا الوقت أيضاً كان ديتوش ^(١) . أحد فرسان الملك من هواة الموسيقى ممن أصابوا نجاحا في كتابه الاغاني ، وقد وضع موسيقى الباليه « عيسى » Issa المشتعلة على هارمونيات عجيبة وغاية في الجمرة احرزت اعجاب البلاط .

(١) أندريه كاردينال ديتوش (١٦٧٢ — ١٧٤٦) وهو أحد تلاميذ كامبرا وقد وصل الى منصب المدير الموسيقي للقصر الملكي ثم مدير الاوبرا في عصر لويس الخامس عشر ؛ وقد كتب عدة معاهد الباليه وأوبرات وبعض مقطوعات من الموسيقى الدينية . المراجع

ولقد اجتمع أيضا من حول هؤلاء المؤلفين مؤلفون آخرون أمثال الأب بلاشار « ونيقولا بيرنيه » و « اليزابيث جاكيه دى لاجير » و « ماران ماريه » مؤلف « أوبرا » « أليسون » التي اشتملت على أسلوب جديد لتوزيع الموسيقى على آلات الأوركستر .

ومن جهة أخرى ظهر في عصر لويس الرابع عشر أسلوب موسيقى جديد أصبح بعد ذلك أساسا من الأساليب الفرنسية الموسيقية وهو كتابة القطع الموسيقية للكلافسان ^(١) وكان في هذا الوقت قد بدأ استعمال العود يخفى كما أن الآلات الموسيقية ذات الأصابع *a clavier* كانت قد استكملت نموها الفني وبذلك أصبح معظم عازفي الأورغن عازفون لآلة الكلافسان أيضا . ولما كانت غالبية المؤلفين لهذا فأنهم أقبلوا على الكتابة الموسيقية لهذه الآلة الجديدة أيضا . وكانوا على قلة عددهم من العارفين ببنواطن قواعد الكتابة للآلات الموسيقية لهذا عرفوا كيف يكتبون في روعة لهذه الآلة . كما يعد معظمهم من المبتكرين ذوي الشهرة الواسعة أمثال لويس مارشان وأندريه ريزون وكلود ذا كان ونيقولا كليرامبو ، وعرف هذا الأخير كيف يجمع في أسلوبه بين القوة وبين الطابع الخلاب . وإلى جانب ذلك يعد شامبون دى شامبونير *CHMPION DE CHAMBONNIERES* أول عازف ومؤلف للكلافسان لدى لويس الرابع عشر ومؤسس المدرسة الفرنسية للكلافسان ولو

(١) والكلافسان آلة أكثر وجه الشبه باليانو إلا أن صوتها حنون ولها رنين

أن موسيقاه ظلت بالرغم من ذلك متأثرة بأسلوب الكتابة للعود . كما أنه أساء الى أسلوبه بأفراطه في استعمال المبارات الزخرفية والمركبات المارمونية الكبيرة من النوع المتعاقب المفردات « الآريجيو » ، ولكن إسمه من ناحية أخرى استحق التخليد في الأجيال المتعاقبة لأن الأخوة كوبران الثلاثة كانوا من تلاميذه .

ولقد تميزت عائلة كوبران بباريس زهاء قرنين بالكتابة والعزف على الأورغن في كنيسة سان جيرفيه ولكن مصيرها لم يكن خارقا للعاده أيضا مثل عائلة باخ . اذ كان الفنانون في ذلك الوقت يتوارثون فنهم ويعتبرونه بمثابة حرفة لهم تنتقل اليهم من الأب الى الابن . وكانوا يتزوجون ويكفون فيما بينهم جماعات متساندة تتبادل العون فيما بين أعضائها . كما كانت الحكومة من جهة أخرى تعضد قيام مثل هذه الجماعات العائلية بنفس الطريقة التي تعضد بها الجماعات العائلية لأرباب الحرف . وكان أفضل هذه الجماعات من كانوا في خدمة الملك فكانت لهم امتيازات تفتقل الى ذريتهم من بعدهم . ولكنهم لم يكونوا يستهدفون الطرافة في فنهم بل كانوا يهتمون على الخصوص بأتباع تقاليدهم الفنية العائلية الموروثة وكان رائدهم في ذلك أن يحظوا بأعجاب من يرعونهم أكثر من يروزم الفن .

ومن بين هؤلاء المؤلفين كان هناك الأخوة الثلاثة كوبران : « لويس » و « فرنسوا » و « شارل » وهم أصلا من مدينة شوم آن برى CHAUME - EN - Brie . وقد استرعدوا اهتمام شامبونير فاستدرجهم

إلى باريس . وقد أصبح لويس (١٦٢٥ - ١٦٦١) عازفا للفيولينة
بكنيسة الملك وأما شارل فكان له ولداً اسمه فرنسوا وقد برز اسمه
من دون عائلته حتى سموه : « كوبران الأكبر » .

ولن نستطيع التحدث عن كوبران الأكبر (١٦٦٨ - ١٧٢٢)
دون أن يوحى لنا الكلام عنه بصفات فرنسية أصيلة خاصة بعصره :
تلك هي الجلاء والوضوح والاناقة والميل إلى النبل في التعبير . فقد
عرف كيف يستنبط من أصوات الكلافسان أجل الآثار الموسيقية وأرسنها .
وكان فرنسوا كوبران يعالج أسلوباً تصويرياً في سهولة وهمة تقوم
على مهارة فائقة وعلم وفير . فكان يعبر عن مناظر حية وصور لشخصيات
ينفس الدقة والمهارة في إبراز طلاوة المظهر التي تتوافر لصانع المجوهرات
ويتضح ذلك جلياً من عناوين مقطوعاته : فهو تارة يصور « الناقبة

من المرض » و « المشدوهة » L' Enjouée « والجليلة » La Majestueuse
و « المرهقة الحس » La Voluptueuse « وحينما يرسم صوراً بديعة
مثل : « شريط القبة الطائر » Le Bavolet Flottant و « الحواجز الخفية »

Les Vieux Galants و « الشيوخ العشاق » Les Barricades Mystérieux
و « أمينات الصندوق اللاتي بطل عملن » Les Trésorières-surannées

ولكن كثيراً ما قيل عن كوبران بأنه لا يعدو عن كونه مؤلف
بسيط على حظ من رشاقة الأسلوب ، ومما قلل من شأنه في نظر
أصحاب هذا الرأي أنه كان يمارس أسلوباً جلياً مختصراً غالباً من
كل عبارات التفخيم في التعبير مع أنه على العكس يكفي أن تستمع
إلى مقطوعاته الرائعة مثل الحفلات الموسيقية الملكية Les Concerts Royaux

أو على الأخص قطع الكاتاتانا مثل « دروس من الدجى » ،
 Leçons de Ténèbres أو « أغنية الموتى الكبرى لسانت سوزان » ،
 Grand Motet de Sainte Suzanne حتى تؤثر فيك بما تشتمل
 عليه من نعومة الألحان ومن قوة التعبير المركز . ولقد أعجب به
 باخ وأخذ عنه الكثير كما مارس مثله وفي عبقرية فذة أسلوبا
 قويا يشتمل على هارمونية نقية وزاد عليه كوبران بأنه أضاف إليه
 تلك السلاسة وشيئا من الدعاية حتى في نوع من الخبث مما تميز به
 التفكير الفرنسى الذى يستوى فيه التعبير في درجة تتوسط بين الميل
 إلى النظام العقلى والنفضات الحسية لشاعر القلب . وبذلك يتخذ
 مكانه الطبيعي من التسلسل الفكرى الذى انتظم من أجيال
 بفرنسا منذ عهد چوسكان دى پريه حتى موريس رافيل (١) .

الحياة الموسيقية بألمانيا — سونر

لقد ظل الموسيقيون الألمان حتى القرن الثامن عشر
 يدرسون في عناية كل النماذج الموسيقية الجديدة التى كانت تصلهم من
 فرنسا وإيطاليا ويحاولون محاكاتها . وكانت إيطاليا تستهوى الفنانين
 الألمان وتتسلط عليهم فكان المئات منهم يحججون إليها . ومن جهة
 أخرى كانت البلديات بما لها في ذلك الوقت من سلطات واسعة ،
 تتولى بالرعاية « موسيقى البلدية » الذين كانوا ينتظمون في جمعيات
 طائفية « متميزة » ويساهمون في إحياء حفلات البلدية

(١) أى من القرون الوسطى حتى القرن العشرين — المراجع

وفي الاجتماعات والمواكب التي كان يقوم بها اتحاد طوائف الحرف ، فكانوا يعزفون للرقص في الأفراح والأحفالات المدنية كما كانوا يرقون أبراج الكنائس لينشروا على المدينة من فوقها أنغام الكورال الدينية وألحان الموسيقى غير الدينية أيضا . وكان طابع عقلية هؤلاء الموسيقيين الموظفين في البلديات ما يميز طابع العقلية الألمانية في ذلك الوقت . وكان مثلا أحد مشاهير علماء النظريات الموسيقية وهو برايتوريوس Praetorius (مؤلف عدة قطع فخمة من نموذج البافان ^(١)) موسيقيا ببلدية برلين . وإلى جانب ذلك كان بلاط الأمراء وكنائسهم الخاصة الصغيرة قد اختصت ، إلى حد ما ، بموسيقى الحجرة .

وفي عام ١٦٠٩ بمث الكونت موريس دي هيس كاسل LANDGRAF MORIZ DE HESSE - CASSEL بالموسيقى الخاص به شوتز SCHUTZ إلى البندقية ليلتقي هناك بالمؤلف الشهير جيوفاني جابرييلي فأقام هناك أربعة أعوام كما كان فروبرجر عازف الأورغن بفينا قد حصل أيضا قبل ذلك على أجازة لمدة أربع سنوات استطاع خلالها أن يرحل إلى روما ليعمل مع « فريسكوبالدي » عازف الأورغن بكنيسة سان بيترو والذي كان يعد أعظم عازف على هذه الآلة في عصره .

(١) والبافان نموذج من الموسيقى الراقصة ذات السرعة البطيئة . وهي من أصل إيطالي ويرجح أن تكون نشأتها من مدينة يادوفا ولهذا كانت تسمى مبدأ الأمر (يادوفانا) ، وهذا النموذج لا يزال متداولاً في الموسيقى المصرية . وكان في العصور القديمة أغنية تنشد في مواكب العرس ، ويرجع تاريخه إلى نحو من ثلاثمائة سنة .
الراجع

ثم أستدعى شوتربعد ذلك الى خدمة الكونت وبعد ذلك بوقت قليل أصبح رئيسا لمنشدى كنيسة درسدن حيث ظل بها الى أن توفي وعمره ٨٧ عاما باستثناء فترة وجيزة من التغيب عنها بسبب اضطرابات حرب الثلاثين سنة . وهناك بهره ذلك الفن الغنائى الذى نشأ فى فلورنسا ومايتوا كما راعه أسلوب البوليفونيه الفخم الذى كانت تعتقه مدرسة سان مارك^(١) . ولقد استطاع بعبقريته أن يجمع بين الأسلوبين فى تركيب واحد ، كما بحث فى الموسيقى الدينية حيوية وروحا فياضه لم تعرفهما من قبل فى أسلوبها . وأما ألحانه فكانت تتابع النصوص الدينية وتقوى معانيها ، ولما كان هو من الرجال الصالحين ، لهذا كان أسلوبه مدفوعا بشعور قوى من الاجلال للكلمات المقدسة التى يريد تمجيدها مما ظهرت معه نصوص الكتاب المقدس فى أعظم ما تكون من القوة الروحية كما خلت من كل ما يخذل عظمتها وبت رائعة فى بساطة عبارتها .

ولقد كتب قطعا غنائية من نموذج الكانتاتا تشد من صوت واحد أو أكثر بمصاحبة الأوركستر وبمجموعة من المنشدين ، وترانيم كانت فى بعض الأحيان فى غمامة أسلوب مدرسة البندقية ولكنه بعد ذلك كلما تقدمت به السن أخذ يتجرد عن هذه الأساليب المنمقة وأصبحت مؤلفاته من طابع أكثر بساطة ولو أنها كانت تفيض بأعمق المشاعر . وفى أواخر حياته كتب موسيقى لأربعة صيغ من

(١) مدرسة جابريللى وغيره من أنواع المدرسة الفلمنكية بالبندقية وقد ورد ذكرهم فى الفصل السابق .
المراجع

سيرة المسيح Passions مأخوذة من كتب الانجيل الأربعة (١) .
وهي تعد ، بالإضافة الى بعض كواشيات دينية أخرى قام بكتابتها ،
بمثابة ذروة الارتقاء في مؤلفاته الموسيقية . ولقد أخذ شوتر الكثير
عن موتسـردي حتى كانوا يسمونه : « موتسـردي بلاد
الشمال » ، ولكن أسلوبه كان أكثر صرامة وخشونة وأكثر بساطة .

ولقد كان قادة المنشدين وعازفو الأورغن جميعهم بألمانيا يتبعون
طريقة شوتر وأفكاره في كثير أو في قليل ولكن اثنين منهم بلغا
شهرة واسعة وهما: هيرمان شايـن HERMANN SCHEIN وصمويل شايـدت
SAMUEL SCHEIDT ولقد فاقهما بوكستهوده BUXTEHUDE الموسيقي
العظيم وعازف الأورغن البارـع . وهو مولود بمدينة هلسنبرج بالقرب
من إيلسينور حيث كان أبوه نفسه عازفا على الأورغن هناك ،
وقد توفي بمدينة لوبيك عام ١٧١٧ (٢) ولقد كان يكتب في جل
طويلة متكرره على نمط أسلوب كاريسي مـدت بقوة أثرها الى
أسلوب هينـدل . ولقد درس على فروبرجر الذي كان بدوره أحد
تلاميذ فريـسكو بالدي بروما .

(١) وهي أنجيل متى وأنجيل مرقس وأنجيل لوقا وأنجيل يوحنا وهم الأربعة
القديسين الذين جموا تعاليم السيد المسيح وسيرته .

(٢) ديتريش بوكستهوده ، ولد بمدينة هلسنبرج عام ١٦٣٧ وكانت وقتئذ
ناحية للدانمرك وأصبحت الآن تابعة للسويد .
الراجع

ومن جهة أخرى رحل «موفات» و«كوسر» KUSSER^(١) وكثيرون غيرهما الى باريس ليدرسوا على لولاي واستطاعوا جميعا نقل طرقة ونماذجه في التعبير الموسيقى كما قلدهم داخل البلاط موسيقيون ذوى شأن كبير أمثال فيليب ايرلباخ ويوهان فيشر ومن ذلك تتضح لنا الصلة التي كانت تربط الموسيقيين من مختلف البلاد . والواقع أن ألمانيا في القرن الثامن عشر^(٢) كانت تبالغ في محاكاة أساليب جيرانها حتى فيما كان البعض من أسلوب غريب ومتحذلق في الكتابة . وكانت هذه المحاكاة لا تجرى بلا شك دون كبوات ودون نوع من السذاجة وكان المؤلفون لا يزالون يمارسون كتابة نماذج متالية الاوركستر Suite d'Orchestre وصوناته الحجره Sonata da camera وموسيقى الرقص على نسق نماذج الرقص الفرنسية الى جانب فن «الأغنية الرفيعة» Lied والذي عني به الألمان بنوع خاص . ولقد ابتكر هاينريش ألبرت نموذجا جديدا منه وهو نموذج الميلوديه ذات المصاحبة الهارمونية من الآلات . ولقد ترسم طريقته وفاقه فيها آدام كريجر لكن الموت قد عاجله مع الاسف وهو لا يزال في شرح الصبا، ولقد كانت جملة الميلوديه تفيض نضارة لا مثيل لها كما ظهر من

(١) جورج موفات (١٦٤٥ - ١٧٠٤) وكوسر (١٦٦٠ - ١٧٢٧)

(٢) لعلها القرن السابع عشر اذ في القرن الثامن عشر كانت الموسيقى الألمانية مسيطرة على أوروبا جميعها في الأبتكار بفضل باخ وهيندله وهابدت وموتزارت كما سيجي . الكلام عنه في الفصل القادم .
الرجع

بين كتاب « الأغنية الرفيعة » ، فولفجانج فرانك الذى يتصل اسمه بأولى محاولات إقامة الأوبرا الألمانية بمدينة هامبورج .

ولقد كانت الأوبرا الإيطالية فى هذا الوقت بما لها من برق وقوة جاذبية متسلطة على معظم بلاد أوروبا الوسطى كما وصلت الى بولنده وروسيا . وكان الامراء وكبار الاشراف عن توفرت لديهم الامكانيات المادية لأخراج الأوبرات يعتمدون فى تأليفها على الإيطاليين الذين كانوا يكتبون منها الآلاف . ومن ناحية أخرى لم يكن المؤلفون بهامبرج على حظ من الموهبة والمهارة ولو أنه قد ظهر من بينهم ريتشارد كايرو ويوهان ماتيسون اللذان كانت لهما دراية عملية ممتازة فى استخدام الأوركستر فى الأوبرا كما كانت لهما أساليب رائعة للموسيقى الغنائية . ولكن الكلمات التى كانا يلحنانها بلغت من الضعة والخفارة بما أودى بمكانة « مؤسسة الأوبرا » بهامبرج بعد أن أصابت نجاحا كبيرا فى وقت ما ولم تستطع بعد ذلك أن تقوم لها قائمة . كما ظلت مدينة هامبرج بعد ذلك بعيدة عن أن تكون مركز الثقافة الموسيقية المزدهرة بألمانيا .

الأوبرا الإنجليزية — بيرسيل

لقد كانت مسرحيات « مارلو » و « بن جونسون » و « شكسبير » محاطة بعدة نماذج من الموسيقى المسرحية على الطريقة الإيطالية كما أن عددا قليلا من المؤلفين الآخرين كانوا يكتبون الأوبرا والبالية للبلاط فى أسلوب متنق على الطريقة الفرنسية ولكنهم لم يرقوا فى أمانتهم وهم ينقلون هذه الأساليب عن مستوى التفاهة .

ومن وسط هذه الحياة الموسيقية الكساة برغ كوكب لامع هو بيرسيل الذى سطررت عبقرية تاريخ الموسيقى بأجملتها خلال الربع الأخير من ذلك القرن .

ولقد نشأ بيرسيل (١٦٥٨ - ١٦٩٥) مثل أبيه بالكنيسة الملكية حيث أصبح عازفا بها على الاورغن وعندما بلغ الثانية والعشرين من عمره أخرج أوبرته الرائعة : « دايدو وآيناس » فكان لها شأنًا عظيمًا .

والى جانب ذلك كانت الموسيقى الفرنسية تزاوّل فى اضطراب داخل بلاط شارل الثانى الذى أنشأ أيضًا فرقة من أربعة وعشرين عازف للفيولينه ^(١) كانت تعزف موسيقى يسودها أسلوب لوللى .

ومن ناحية أخرى استعمار بيرسيل الكثير من أسلوب لوللى حيث كانت موسيقاه تتضمن أجزاء كاملة من موسيقى لوللى كما كان يحاكي أسلوب الإيطاليين ونماذجهم الموسيقية وطريقتهم الزخرفية ومع ذلك فقد احتفظ بطابعه الشخصى وظل انجليزيا فوق كل هذا . وهو موسيقى فريد فى نوعه . فهو من جهة ذو مزاج عليل ولذلك لم يتمكن من التأليف الاخلال خسة عشر عام فقط . ومن جهة أخرى تجسد فى موسيقاه قوة التأليف الى جانب ضعف الاسلوب أيضا ، كما يجمع فى أسلوبه بين الاناقة الرائعة والتفاهة ونجد عنده طابع المرح الشعبى المتدفق وخفة الروح الى جانب طابع الاسى .

(١) على غرار الفرقة التى أنشأها لويس الرابع عشر بفرساي وأسند قيادتها الى لوللى .
الراجع

والحزن المرير . ويدو في بعض الأحيان أنه لا يستطيع التعبير إلا في أسلوب من التردد الصياني ^(١) ثم فجأة نشمر بأنه يرتفع في قفزات مدفوعة بأدق المشاعر . ولقد كتب موسيقى من كل أنواع النماذج الموسيقية وأمكنه أن يضي عليها جميعاً من نوره العجيب . كما أنها تشتمل على مواضع ذات أفكار شاعرية قوية الى جانب ما يوجد بها هنا وهناك من لحظات الأنفعال والالم التي لا تلبث أن تزول وهي في مستهلها .

ولم يؤل بيرسيل جهداً في التفوق على كل من الايطاليين الذين كانوا قد أنشأوا داراً للأوبرا بلسدن والفرنسيين الذين كانوا في البلاط ، فأستطاع أن يسيطر في سهولة على بني وطنه الذين لم يكونوا يتساوون معه في عبقريته .

ولقد أراد القدر ألا تعرف إنجلترا من بعده أى مؤلف موسيقى يستحق الذكر وأن تضطر الى أشباع ميلها العظيم للموسيقى عن طريق الأستاذ إلى مؤلفين يفدون إليها من القارة الأوروبية .

(١) هذا حكم في متهى الفسوة على موسيقى بيرسيل اذ الواقع أنك تجد كل هذه المشاعر معبراً عنها في موسيقاه ولكنها لا تنجم في القطعة الواحدة ، وفي هذا ما يفهم تنوع النماذج التي كان يكتب منها موسيقاه . وأما وصف كتابته « بالغاثة والتردد الصياني » فلا يقوم على أساس ، استمع الى أى قطعة مما كتبه ولكن مثلاً « الأريا » الصغيرة التي كتبها من مقام « لا » للديوان الصغير آلة الفلوت بمصاحبه الكلاسات فأنتك تجد فيها نقيض بقوة الاحساسات المركزة وتشتمل على أعماق المواقف رغمًا من نوبها البسيط الخالي من كل عبارات الزخرفة والتنميق .

المراجع

الفصل الخامس

القرن الثامن عشر

صورة صحابة للموسيقى الأوروبية عند بداية القرن

الثامن عشر.

لقد رأينا في القرن السابع عشر (١) ضعف كانت بلاد شمال إيطاليا المكان المختار الذي دارت عليه الأحداث الحاسمة في الحياة الموسيقية . وبينما كان الباباوات يستدعون إل روما جميع المؤلفين من ذوى الشهرة الواسعة في الموسيقى الدينية كانت فلورنسا ومانتوا والبندقية مراكز تلبت منها النماذج الموسيقية الجديدة وانتشرت في كل مكان .

وفي أواخر ذلك القرن بدأت نابولي تحتل مكانة بلاد شمال إيطاليا وخصوصا كمرکز لتطور الأوبرا . وقد ظهر هناك موسيقى ذو تراث خصب وموهبة عظيمة هو أليساندرو سكارلاتي (١٦٥٩ - ١٧٢٤) برزت بفضلها موسيقى نابولي ، وهو أحد تلاميذ كاريسي

(١) في التمس الفرنسي « القرن الثامن عشر » ونصل هذا من قبل الخطأ في

وفي عام ١٦٤٨ عين رئيساً للمندى الكنيسة الملكية بشابولى وظل يحتفظ بهذا المنصب حتى وفاته . وكان قد سبقه بعض الرراد الذين مهدوا له الطريق امثال أليساندرو سراد يلا وفرنشسكوا بروقتسبال وأصبح من واجبه أن يضمن على هذه الحركة التي بدأها سلفاه شدة وقوة دفع عظيمة . وهو لا يعد من المبكرين للنماذج الجديدة أو الداعين للنشر قاعدة . من القواعد التي تحدث الثورات الفنية واسكنه عرف كيف يبرز النماذج الفنية التي كانت متداولة في بلاده قبل مجيئه في سهولة ومهارة فائقة وكانت نابولى قد أصبحت شهيرة بمغنيها كما كانت بها أربعة معاهد عليا للموسيقى (كونسيرفاتور) يدخل بها الاطفال وهم في سن ميكرة لتربية أصواتهم وتنميتها للفناء . وقد ذهل الناس من براعتهم الفنية وقدرتهم على ارتجال الألحان . كما كانوا من جهة أخرى يستهدفون في عقيدتهم الفنية تنمية الصورة الموسيقية والوصول إلى الطلاقة والبراعة في الفناء مما أدى إلى انحطاط الفن بسبب الأسراف في أشباع الرغبة في القيام بنوع من البهلوانية الصوتية عن طريق إنشاء مقطوعات تبرز الحركات الفنية الجريئة وحسب .

ومع كل هذا لم تؤثر هذه الطريقة في أليساندرو سكارلاتي خصوصاً في متاهل حياته ولم تفسد أسلوبه . وأنا لندهش من تراه الخصب الوفير بينما نجد أن معاصرنا قد يظل الواحد منهم عدة سنوات يعمل في إنجاز أحد مؤلفاته ؛ اذ قام بكتابة ١١٥ أوربا و ٧٠٠ من مقطوعات الكانتاتا وأكثر

من ٢٠٠ من الترانيم الدينية وعدداً لا يحصى من نماذج الأوراتوريو ومن مقطوعات موسيقى الحجرة .

وقد خلف لنا الجزء الأعظم من مؤلفاته في هيئة مخطوطات وهي لا تخلو من صحائف ذات جمال رائع ، كما أن أسلوبه رغما عن وفرة إنتاجه لم يكن خلوا من القوة في التعبير عن الشعور .

ولقد ساهم سكارلاتي في تأسيس مدرسة كبيرة للأوبرا بناهولي اشتهرت على الخصوص بفن انشاد النساء المنفرد solo والآلقاء الملحن *recitative* وكانت الموسيقى الإيطالية تسود جميع البلدان كأمية مزهوية يتملقها الجميع فيما عدا فرنسا رغما عن محاولات مازاران في التعلق بها . إذ سرعان ما استطاع أن يكسح جماعها كل من لوللي ولويس الرابع عشر . ولقد أصبحت فينا ومونيخ مركزها الاساسيين كما أمكنها أن تتوغل في اسبانيا وهناك توصلت الى خلق النماذج المحلية من الفيلانشيكوس الجميلة من عروشها . وفي الكنائس استبدلت الاناشيد ذات الطابع الاسباني بنماذج فخمة من الأوراتوريو مع بعض أغاني منفردة soli وانشيد المجموعة (الكورال) ومصاحبة الاوركسترا في صورة توحى بأسلوب الاوبرا .

وأما في الفلاندر وانجلترا وفي السويد وشمال ألمانيا فقد كان يسود هناك أسلوب مدرسة فرساي . كانوا يستغيرون منه الكثير ولكنهم كانوا يصفقونه في كثير أو قليل وفق الطريقة الإيطالية وحينئذ كنت تجد ازدواجا من الطريقتين وبذا أمكن الجمع بين كلا الذوقين ، على حد قول كوبران ، وكانت نسبة المزج بين الطريقتين

في الكتابة هي ما تحدد الأسلوب الخاص لكل فرد بما يناسب ذوقه وقد يكون هذا الأسلوب في ذاته خليط من أسلوبين إلا أن أحدا لم يألف منه كما لم يهتم أحد بالبحث عن المصادر التي قام عليها هذا الأسلوب .

وفي هامبرج استطاع كايزر أن يخلق أسلوبا ألمانيا حقيقيا عن طريق إتقانه للزج بين هذه الأساليب ، وفوق ذلك لم يتردد في أن يتبع في الاوبرا الواحدة نصوصا باللغة الفرنسية والاطالية والألمانية طبقا لطابع الموسيقى التي يكتبها ووفقا لصورتها . الا أنه في أواخر القرن السابع عشر توالى أحداث مفاجئة ذات أهمية بالغة ولو أنها لم تكن وقتئذ ملبوسة ، ففي عام ١٦٨٣ ولد جان فيليب رامو وفي عام ١٦٨٥ ولد كل من جورج فردريك هيندل ويوهان سيباستيان باخ . كما أن بلاد الفلندر وإنجلترا وأسبانيا وحتى إيطاليا نفسها في ذلك العهد كانت سوف تصبح في عالم اللسان وفرنسا سوف تقوم لمرة أخيرة بثورة موسيقية إمتد صداها الى آفاق لامتناهية بينما قدر لألمانيا أن تصبح منذ ذلك الوقت موطن لمهلفة الموسيقى الذين سوف يأسرون العالم بفنهم .

هيندل

لقد بدأ جورج فردريك هيندل (١٦٨٤ - ١٧٥٩) دراسة القانون بكلية هال بمسقط رأسه إستجابة لرغبة أبيه ، ولكن حبه للموسيقى كان طاغيا حتى كنت تراه منهمكا في العزف على الأورغن الى جانب قراءته في كتب القانون .

وفي عام ١٧٠٣ رحل الى هامبرج بعد أن قرر إحتراف الموسيقى بقمم هناك بتأليف أربع أوبرات ألمانية ذات موسيقى إيطالية تتخلل فصولها وفق الذوق المألوف وقتئذ. ثم ذهب الى إيطاليا حيث رحب به بجمعها التابه. كما قام بأولى رحلاته لأنجلترا عام ١٧١٠ حيث قام بكتابة أوبرته «رينالدو» ذات الطراز الإيطالي ويقال أنه أنجزها في خمسة عشر يوما وقد لاقت هناك نجاحا عظيما.

ولقد رأينا كيف أن إنجلترا بعد وفاة بيرسيل لم يكن لديها أوبرا وطنية، لهذا عندما عاد اليها هيندل بعد عامين وقام بعزف موسيقاه لصلاه الشكر بمناسبة صلح يوترخت بنهائ الانجليز واحتضنه امراؤهم فأقام لديهم حتى أصبح يعتبره الجميع، وحتى الالمان انفسهم، من الموسيقيين الانجليز.

وفي مام ١٧١٩ أسس أكاديمية للأوبرا أستخدم بها مشاهير المغنين من القارة الاوروبية. ولقد لاقت اوبراته التي كانت تقوم في كتابتها على الأسلوب النابوليتاني^(١) نجاحا عظيما لاني لنذن فقط بل تعداها الى عدة مسارح أخرى بأوروبا. ومع ذلك كان يهدد مشروعة، رغم حماية جورج الاول له، ما كان يقوم به رونونتشيني BONONCINI الذي كان يعطده الذوق مالبرو MALBOROUGH وبعد عدة تحولات مر بها وأزمات من التحزب كان يناضل من وسطها بكل ماأوتى من قوة أصيب في النهاية بالشلل وضاعت من جراء ذلك ثروته وأصبح مترددا في تفكيره.

ولكنه بعد أن قام بالاستشفاء بمدينة أكس لاشايل - Aix - la - chapelle أستعاد قواه وبدأ عهدا جديدا من حياته منذ عام ١٧٤٠ كرس فيه كل جهوده لكتابة الأوراتوريو ووجد فيه النموذج اللائق بعقربته الفذة وصولته وحميته . ولقد أثار أوراتوريو « المسيح » الذى كتبه عام ١٧٤٢ حماسة الناس فى أعجابهم به .

وعندما كان يقوم بكتابة أوراتوريو « جيفتا » (١٧٥١)^(١) فقد بصره تقريبا ولكن لم يمنعه ذلك من القيام بدور عازف الأورغن عند إخراجه . ولقد توفى يوم السبت المقدس^(٢) من عام ١٧٥٩ . ولقد أقامت له لندن جنازة عظيمة بمقبرة ويستمينستر بجوار عظام البلاد .

وتعد مؤلفات هيندل وليدة لعدة مؤثرات معقدة . فقد ورت عن عازفى الأورغن الألمان الأصول الفنية القوية لعزفهم كما أنه كان يحاكي النماذج الإيطالية فى الكتابة وخصوصا فى محاكاة صفاتها الخارجية دون أن يشغف فى أسلوبهم فى الميلوديه . فكان يختار لحنه بسيطا مجردا ثم يتناوله بالتنمية ويضخمه سواء كان ذلك فى أناشيده العظيمة للجموعة (الكورال) أو فى أغانيه المنفردة الرائعة .

(١) وصفتها ١٧٥٢ . - المراجع

(٢) وهو يوم السبت السابق على يوم عيد الفصح وما يسمى بـ « بصر » السبت

النور » - المراجع

ومن جهة أخرى فهو يدين بالكثير في وحى مؤلفاته الدينية إلى كبار مؤلفي نماذج الموتي من كنيسة فرساي كما أعتمد أيضا على أسلوب لوللى الذى يفيض نبلا في التعبير . ومن جهة أخرى يعد بيرسيل العظيم أقرب آباءه الروحيين وقد تبعه مباشرة في الخطوة بأعجاب الانجليز .

وتعد أعمال هيندل من تراث الثقافة الادوية للقرن الثامن عشر التى عرف كيف يفيد من تعاليمها العظيمة . ومع ذلك فقد كتب الجزء الأعظم من مؤلفاته بأنجلترا؛ وهو يمثل بجلاء ووضوح طابع العقلية الانجليزية حتى أنه لا يمكننا الا التسليم مع الانجليز بأنه اكبر مؤلفهم .

وقد أنضح لهم ذلك الطابع الوطنى من خلال بعض مقطوعات كتبها في مناسبات عدة مثل تلك الموسيقى التى ألها لجورج الاول لتعزف في الهواء الطلق بعنوان « موسيقى المياه » Water - Music . ولقيد التويج الذى وضعه بمناسبة تتويج جورج الثانى أو الموسيقى الرائعة « لصلاة الشكر » عن ديتينجتون . ولقد استطاعت موسيقى هيندل أن تصل إلى قلوب الجماهير عن طريق وضوحها وهارمونيتها الكاملة وقوة بناءها وبروز إيقاعها .

باخ :

لقد كان جميع أفراد أسرة باخ من للموسيقين المحترفين زهاء قرنين عن طريق الدراسة والتوجيه الوراثى . ولقد كان من مادة

بعض البلاد في ألمانيا الإشارة إلى أفراد موسيقى البلدية بأسماء العائلة التي تضمهم فيقال مثلاً "آل باخ"، وكان الجد الأول ليوهان سيستيان موسيقياً ببلدية مدينة جوتة Gotha كما كان عنه عازفاً على الأورغن بمدينة آيزناخ Eisenach وقد كتب مؤلفات موسيقية عالية وكأنها كانت تنبؤ بظهور حفيده العظيم .

ولد يوهان سيستيان باخ (١٦٨٥ - ١٧٥٠) بمدينة آيزناخ وأصبح يتيماً في العاشرة من عمره فكفله أخوه يوهان كريستوف عازف الأورغن وتوافر على تعليمه ولهذا لم يكن بداً من تشغله كوسيق .

وكانت مواهبه تؤيد هذا الترجيح منذ سن مبكرة دون أن تظهر عليه علامات النبوغ المبكر . فكان تلميذاً ماهراً دقيق الحس . ولقد اعتاد منذ صغره حتى آخر حياته أن ينسخ موسيقى من يحبهم من المؤلفين وفي هذا العمل ما يثبت تواضعه في احترام المؤلفين الآخرين الذين قد فاقهم هو في هذا المضمار ... وفي عام ١٧٠٣ التحق بكنيسة أمير فامبار كعازف للفيولين ثم أصبح عازفاً للأورغن بأرمشاد Armstadt وكذلك بميلهاوزن Mulhausen بتورنج . وأضحى مضرب الأمثال في مهارة العزف على الأورغن كما كانت يقوم بهولات في المدن الكبرى . ولما رفض تعيينه بوظيفة رئيس فرقة الموسيقى بكنيسة فامبار حصل على نفس الوظيفة في بلاط الأمير كورن وكان الأمير نفسه يعزف الكلافسان لهذا فقد أعرض باخ مؤتساعاً عن موسيقى الكنيسة ، وهذا هو العصر الذي وضع خلاله كتابه الأول " الكلافسان المعدل " وكولشترات براندبرج .

وكانت زوجته الأولى حاريا بربارا قد توفيت فأقترنت بالمغنية الشابة « آنا ماجدالينا » والتي يرجع اليها الفضل في الإحياء اليه بعدة مؤلفات بارعة. وفي عام ١٧٢٣ عين مديرا موسيقيا بمدينة لايبزج ورئيسا لفرقة المنشدين بكنيسة سان توماس. ولقد كان مرتبه الكبير يسمح له بالمعيشة العائلية المهادنة التي كانت تتوق اليها نفسه رغم إنفاقه على أولاده العشرين الذين أنجبهم من زوجته .

ومن ناحية مهنته لم تكن تجرى الامور بها دون الالتقاء بالصعوبات التي كانت دائما في صورة فظيصة فكان عليه أن يتوافر على القيام بواجباته في أربع كنائس وفي إعداد التلاميذ الذين لم يكونوا دائما على جانب من النظام . كما أنه من جهة أخرى لم يستطع إلا تكوين مجموعة من المنشدين محدودة العدد وفرقة من عازفي الآلات لا يزيد أفرادها عن الخمسة عشر . ومع ذلك رغبا عن هذه الظروف وهذه الامكانيات الضيقة استطاع باخ أن يكتب مقطوعاته من الكائنات التي لا مثيل لها من القوة .

وقد وصل باخ في كتابته إلى قوة هائلة في التعبير الموسيقي عن طريق جمعه بين الاستمرار في الأسلوب الكونترا بنطلي القديم والهارموني الجديدة المستعملة في أيامه . وهو يضم إلى ثرائه العريض نوعا من السذاجة والبساطة الطبيعية والسهولة في أسلوبه لا نظير لها . ولقد قدم للموسيقى مؤلفات في نفس القوة التي لرسومات ميكيل انجلو . كما تشتمل على تفصيلات جميلة في أسلوب مصوري يوم الأحد . وفي الحق لا يمكننا أن نمزج بتفوق مؤلفاته في ناحية واحدة من النواحي الفنية : أمن قوة بوليفونييتها المركزة أم من ثراء إبتكار ميلودياتها أو من تنوع إيقاعها

الدائم التحول أو من تدفق هارمونياتها التي تمتشى دائما مع حدود المنطق حتى في جراتها . وتجده في كل النماذج الموسيقية التي طرق الكتابة فيها يدمعها دائما بطابعه القوي وحتى في مقطوعات « الفرجة للأورغن » التي يمكن القول بأنها من قبيل التمرينات الموسيقية الميكانيكية للعزف ، فأنتك تجده أيضا قد بلغ الذروة في التعبير عن العواطف المؤثرة . وفي « موسيقى الكلافسان » أو في الصوناتات التي جعل فيها القيولنيه تتحدث في روعة إلى الكلافسان أو في مجموعة الكولنشرتات فانتا تبين روحه الألمانية منطبعة من وراء ثقافته الإيطالية وهو في كل هذا يد يحيى الابن الروسي لشوتر .

ومن أجل ذلك فهو يسر عن فكر جدي يبدو في بعض الأحيان على جانب من العزامة ولكنه رغم ذلك ينشر روح المرح العميق . وتمتد مقطوعاته للكائنات بصفة خاصة موضوعا جديرا بالدراسة والاعجاب . وإذا كانت تشتمل على جانب من الإطالة في الأسلوب خصوصا عندما يحاول باخ التمشي مع الطريقة البنائية المنبئة في عصره ، فإنه مع ذلك يصل عن طريقها إلى أعلا مراتب التأثير الشموري . ولندكر بأنه كتب أيضا خمس حلقات من الكائنات لتنفذ أيام الأحد وفي الأعياد السنوية (ولم يبق لنا منها سوى مائتين فقط) . ولم يكن يرى من تأليفها أن تتخذ للأجيال القادمة أو أن يناله منها شهرة وإنما قصد منها أن تكون في خدمة المصلين الذين كانوا يرددون على كنيسته ، ولهذا تجد طابع اللفة الداخلية intime يفسح من ثناياها . ومن جهة أخرى لا يغيب عن أذهانتنا بأن باخ نفسه كان رجلا صالحا

أمينا . فكان يقوم بواجبات الموسيقى ، أو بعبارة أخرى بفنون حرفة الموسيقى التي ألقيت على عاتقه ، في مواظبة وتفاني .

وكان دائما يظهر في أجلى عظمته وفي أسلوبه الأكثر تركيزا بما يميزه عن غيره من المؤلفين عندما يقوم بالتعبير عن عاطفته الدينية . ومن جهة أخرى لما كانت أناشيده للجموعة تقوم على أساس متين من الألحان والأناشيد البروتستانتية لهذا لم تؤثر فيها تعقيدات الصنعة الفنية ولم تخفق فيها تدفق التراويل الشعبية للصلاة .

ولقد كان باخ سيد الأصول الفنية في الكتابة حتى أن كل ما إشتملت عليه من دقائق فنية كان يبدو وكأنه كتب بطريقة تلقائية . وأما تشعب الكتابة البوليفونية في موسيقاه فكان يجرى في سهولة وكأنه تفاعل لوحى التأليف ، وفي الموسيقى التي كتبها عن « سيرة المسيح طبقا للقديس متى » يستعمل فرقتين من الأوركسترا وإثنين من الأورغن وبمجموعتين من المنشدين ، وإلى جانب ذلك استطاع إظهار مواهبه في استغلال كل الإمكانيات البوليفونية للأله الموسيقية الواحدة ، وذلك في مقطوعاته المسماة « بارتيتا ، Partitas »^(١) وفي الصوناتات التي كتبها للفيولنيه المنفردة حتى يخيل أنه قد أخذته نفوسه هذا العمل المعقد الذي لا يجاريه فيه أحد في تاريخ الموسيقى بأسره . وما يثير الدهشة أن عظمة باخ لم يكن قد تبيينها معاصروه ولكن العارفين ببواطن الأمور منهم بالطبع لم يكن يخفى عليهم ذلك . ولم ينشر من مؤلفاته

(١) وهي نوع من التاليات الموسيقية (Suites) تتألف الواحدة منها من عدة قطع قصيرة عادة من خمسة أو ستة . — المراجع

في حياته إلا النذر القليل كما أنه لم يعرف في عصره إلا على أنه من كبار العازفين على الأورغن وكان لابد من الانتظار حتى القرن التاسع عشر لكي ينال من الجيل التالي حقه اللائق من الأهمية والتقدير .

كما كان من اللازم أيضاً أن نتظر حتى القرن العشرين عندما توطد مجده نهائياً بصورة لا تقبل التنازع . ولقد إكتشفه كل من شومان ومندلسون كما قاما بتعريفه للناس . ولقد قام مندلسون بإخراج سيرة المسيح طبقاً للقديس متى ، عام ١٨٢٩ كما قام بيترز (١) في عام ١٨٣٧ بنشر مؤلفاته لـ مختلف الآلات الموسيقية وفي عام ١٨٥٠ تأسست بمدينة لايبزيغ ، جماعة أصدقاء باخ ، Bach Gesellschaft التي قامت خلال نصف قرن بالدعوة بكل الوسائل الفعالة إلى إقامة الأبحاث عن مؤلفاته ونشرها والترويج لها وعزفها .

وكان من ضمن أولاده عدد كبير من المؤلفين . وفيما تبقى من ولفات إبنه الأصغر فريدمان (١٧١٠ - ١٧٨٤) ، الذي كان عازفاً على الأورغن بمدينة هال ، ما يوحى إلينا بأنه كان موسيقياً ذا صفات عالية ولكنه كان منعصماً في حياة طائشة ولقد إمتاز فيليب عمانويل (١٧١٤ - ١٧٨٨) بمقطوعات كتبها للكلافسان وتشتمل على أسلوب من الميلوديه مفعم بالتنسيق . ولقد كان عازفاً

(١) دار المانية شهيرة لنصر الموسيقى وطبعها بمدينة لايبزيغ لها عدة فروع في مدن العالم وهي تقوم إلى الآن بأداء رسالتها . — المراجع

للكلافسان الامبراطور فردريك الاكبر (١) وعندما مات كان مديرا موسيقيا بكنيسة هامبرج .

وأما يوهان جوتفريد برنارد (١٧١٥ - ١٧٣٩) فكان أيضا موسيقيا موهوبا إلا أنه مات صغير السن ولم يستطع أن يترك تراثا موسيقيا . في حين أن يوهان كريستوف فردريك (١٧٣٢ - ١٧٩٥) كان رئيسا لمفشدى كنيسة الكونت ليب Lippe وقد كتب عدة مقطوعات رائعة من الموسيقى الدينية ومؤلفات جميلة وعديدة لموسيقى الحجر . كما أن يوحنا كريستيان الصغير (١٧٣٥ - ١٧٨٢) يعد أشهرهم جميعا فكان يكتب في نماذج من الموسيقى غير الدينية وفي أسلوب مذهب . ولقد اعتنق الكاثوليكية وأصبح عازفا للأورغن بكنيسة الدومو بمدينة ميلانو ثم استقر بعد ذلك بلندن حيث أصبح عازف الأورغن لدى الملكة .

رامو :

في بداية القرن الثامن عشر ، حينما ظهر عدد كبير من المؤلفين البارزين الذين امتازوا بقوة أسلوبهم وبوفرة مؤلفاتهم وجد هؤلاء أن باخ يبرز في القمة التي فوجت الحياة الموسيقية في عصره . فهو يلخص ويعظم كل ما أورده المؤلفون على تعاقب الاجيال السابقة عليه . لهذا لا تمثل مؤلفاته نقطة بداية وإنما تعتبر خلاصة لما سبقها من المؤلفات وهو حين

(١) وكان الامبراطور فردريك الاكبر نفسه من أشهر العازفين على القلوت وقد كتب لها كونسرات شعبية تغزف للآن في الحفلات الموسيقية . — المراجع

يكتبها كان يعنى فقط بأن يقوم بمهته كرئيس لجماعة المفسدين الدينيين لهذا عندما مات لم يخلف وراءه أى أثر فى معاصره فى حين أن رامو ، وكان فى نفس الوقت قد قام بوضع القواعد الكبرى للهارمونية ، وبذلك بدأ عهدا جديدا فى الحياة الموسيقية .

وكان جان فيليب رامو (١٦٨٣ - ١٧٦٤) عازفا للأورغن بكنترائية ديمون فى الثامنة عشر من عمره عندما أرسله أبوه إلى إيطاليا لاستكمال دراسته الموسيقية ولكن يظهر أن كل ما حصله هذا الشاب من رحلته هو إحتقاره للموسيقى الإيطالية وبعد عودته أصبح عازفا على الأورغن بمدينة فيليون وكلمونفيران ثم بدبلا لايه بديمون (١٧٠٩)

وكان ذو طبع جدي وخلق مستقيم لكنه يؤثر العزلة ويكره مخالطة الناس لهذا كان يهابه الجميع . ولقد كرس حياته حتى الأربعين من عمره فى عزلة عاكفا على دراسة علم الهارمونية النظرية وكان مما استرعى لاهتمامه أنه وجد أن نظرية الموسيقى رغما عما كتبه كبار المؤلفين ظلت فى حالة مضطربة . ومنذ عهد لوالى أصبحت الهارمونية أهم عناصر التأليف الموسيقى إذ يتوقف عليها سير الكتابة ولهذا رأى رامو أنه لا بد من تحديد هذا الدور الاساسى لها ؛ أو لم تصبح الموسيقى بصفة عامة بعد أن إنتقلت من « المونوديه » إلى البوليفونية وأساليب الكنتراپنط المتنوعة نظاما من تعاقب المركبات الهارمونية التى تشتمل على جوهر الموسيقى المراد التعبير عنها ؟ لهذا كان من اللازم إذن الربط فيما بين هذه العناصر المتناثرة وتعيين

القواعد الخاصة التي تحدد العلاقات الهارمونية كما تبدو من الحياة
التجريبية حتى عصره .

هكذا كان رامو يشكر في استنباط الحقيقة الهامة التي تقيم
قواعد الجمال للأصوات الموسيقية بكيفية مستقرة ونهائية .

وفي عام ١٧٣٢ صدر كتابه « رسالة في الهارمونية » *Traité de l'Harmonie* فأحدث ضجة في عالم الموسيقى . ولقد برز صاحبه على
أنه أعظم عالم بنظريات الموسيقى بل أيضا معلم راسخ العلم وعلى جانب
كبير من الدقة كما أن المؤلفات التي نشرها بعد ذلك كانت تقطع
بمكائنه القوية . وأبحاثه غزيرة المادة معقدة وطابعها العلمي كان غالبا
عسيرا على الفهم . وهي تبدو لنا اليوم جافة رغم أنها كانت موضع
تقدير مجتمعه الثقافي الذي كان يسوده التفكير العلمي وخصوصا علوم
الرياضة والطبيعة (ولحسن الحظ أن نظرياته كان قد أوجزها ووضحها
دالامبير في كتابه « عناصر الموسيقى النظرية والعملية طبقا لقواعد
المسيو رامو »)

وعندما قام رامو في دراساته بإيجاد صلة القربى بين المركبات
الهارمونية إستخلص من ذلك على وجه التحديد الدور الذي
تقوم به المركبات الهارمونية الأساسية تلك التي تعد أساسا تنفرع منها
الهارمونية بأسرها .

إلى هنا لم يكن رامو ، فيما عدا بعض القطع التي كتبها
للـكلافسان ، يؤلف أى قطعة من المقطوعات الموسيقية حتى قابل لاپولينيير
La Poupinière أحد جبهة الضرائب ممن كانوا يشجعون الفنون والآداب

ويعملونها برعايتهم ، فمينة مديرا لحفلاته الموسيقية . وفضل ما كان عليه هذا الرجل من نفوذ وسخاء استطاع رامو أن يخرج أوبرته « هيبوليت وآريسي » ، (Hippelyte et Aricie) ولقد أثارت وقتئذ جدلا عنيفا . فقد كان يعاب على مؤلفها أنه استعمل هارمونية غريبة كما أن مشاركة الأوركسترا فيها طغت على ما عداها من مقومات الأوبرا . ولهذا اعتبروه من المؤلفين العسيرين على الفهم . كما كان يبدو للكثيرين من الناس على أنه من العلماء النظريين أصحاب الآراء الثورية الذين كانوا يحاولون أن يدخلوا في موسيقاهم نظريات كان لا بد أن تظل في عالم المجردات .

ومع ذلك فقد شقت مؤلفاته طريقها كما أصابت كل من مسرحياته « الهند المبهمة » Les Indes gaianates ، و « كاستور وبوللو كس » castor et Pollux ، وأعياد هيبية ^(١) Les Fêtes d'Hébé ، و « داردانوس » Dardanus نجاحا كبيرا وترحبيا من باريس وهكذا انتهى الصراع بين أنصار لولاي وأنصار رامو بفوز رامو في المعركة وأصبح مؤلفا موسيقيا لديوان الملك فأثار اهتمام بلاط فرساي وإعجابه بكونيدياته للباليه وبتهاذجه من أوبرات الباليه مثل « أميزة نافار » ، و « بلاتيه » Platé ، و « مفاجئات الحب » .

وبعد ذلك سادفت مؤلفاته نوبات من الاخفاق والفشل لا مثيل لها . فقد كان هو فريسة لمهاجمة « الفلاسفة » ، « يدرو » ، و « دوسو » ،

(١) إلهة الشباب في الأساطير الأغريقية وكانت تقدم خر النكتار في حفلات الشباب . — الراجع

و « جريم » نتيجة لأنحاء التفكير الجديد فكانوا يهاجمونه في عنف
وكان هو أيضا حاد الطبع لهذا كانت الايام الاخيرة من حياته
حالكه . وبعد خمسة عشر عاما من وفاته لم تعد تمثل أى من أوبراته
ضمن البرامج المعتادة فقد تغيرت الاوضاع وجاء عهد سطوة جلوك
وقد ولسع الناس « بالابورا كوميك Opéra - Comique » لما كانت
تشتمل عليه من موسيقى عاطفية بسيطة وسهلة . والواقع ان هذا
التحول كان بسبب المظهر الخارجى للأوبرا فأوبرات رامو مثل جميع
الأوبرات التى يسمونها « بالعاراز القديم » كانت تقنأول شخصيات
مسرحية من العصور القديمة يرتدون ملابس مصطنعة وعلى جانب
من الخطأ التاريخى والى لم تكن تتمشى مع تيار التفكير السائد .
وأما المسرح الجديد فقد تخلص من كل هذه المواد الاصطناعية التى
كانوا يعتبرونها سخيفة وفى نفس الوقت أستبدلت بالطبع بمصطنعات
أخرى . ولقد كان الناس يصفقون لتلك البلاغة فى التعبير بأسلوب
خطابى مما كان يمهّد فى ذلك الحين للثورة والحركة الرومانتيك . ثم
جاء بعد ذلك غزو الأساليب الإيطالية وأعقب ذلك فاجزر .

ولقد كانت أساطير فاجزر أكثر عنفا وخشونة وأكثر تأثرا فى
الجمهور عند نهاية القرن التاسع عشر من تلك الأساطير الرفيعة التى
أخذها رامو عن الثقافة الاغريقية وما كان يعنها من الميل إلى
الخيال ليقدمها إلى مجتمع أكثر سطحا من الثقافة .

وأما مؤلفاته النظرية فلم يتوقف الناس عن دراستها وقد وجدوا
بها القواعد التى تصين على إقامة أسس تدريس الموسيقى فى العصر

الحديث وبذلك فتح الطريق ، العودة إلى رامو ، ، ولقد أعيد نشر مؤلفاته عام ١٨٨٥ في الطبعة الضخمة التي قام بها كاميل بيان صابر وشارل ماليرب . ولقد أظهر ديويى إعجابه برامو .

أما أوبراته فرغما عن إشتغالها على مقطوعات رائعه من مجويد الانشاد *recitativo* وألحان تثير الإعجاب إلا أن أشخاصها المسرحية لا تغبر بطريقة مباشرة وفي أسلوب مؤثر . ولكن هذا لا يعد خطأ بما يمكن نسبه إلى المؤلف بل إنه يرجع إلى خطأ في نموذج الأوبرا نفسه

وبما يثير الإعجاب أن رامو عالم النظريات الموسيقية كان أيضا نابغة وعلى حظ كبير من الشاعرية حتى أن فولير لقبه «أوقليديس أورفيوس عصرنا»^(١) . فقد كان يكتب في سهولة ومن كل المقامات وكان يستطيع أن يتنقل في أسلوبه من الهدوء إلى العنف ومن الالتقاء الدرامى المشير إلى الدعابة الرشيق . كما أضفى على الرقص وضوحا وتوازنا رائعا في أسلوب شيق نبيل وكانت هذه الموسيقى ذات الأسلوب الفنى العالى والقوة الراححة تبدو أحيانا في ألوان مفرحة لامعة وحيثا تبدو من خلف ستار من أنغام رقيقة حزينة توحى بقصص الاساطير الدقيقة الحس التي قام بأبرازها مصور لوحة « الحفلات الأنيقة » .

(١) أى أنه عالم وموسيقى فى آن واحد فأوقليديس هو عالم الهندسة الأفرىقى الذى كان يقوم بالتدريس بمدرسة الأسكندرية فى عهد البطالسة وأما أورفيوس فهو أقدم الموسيقيين الأغريق

الأوبرا كوميك والأوبرا الهزلية :

وإلى جانب الصيغ المصطنعة للأوبرا بدأ في الظهور نوع آخر منها تبنياً لموليير يميل الناس إليه : هذا هو نموذج الأوبرا كوميك أى الكوميديا التي تتصل بالقناء وكان الناس حتى ذلك العهد لا يستسيغون إدخال الموسيقى في الكوميديا إلا في هيئة فواصل تعزف بين فصولها *intermèdes* ولقد نشأت الأوبرا كوميك بالمرح الايطالى بباريس بعد أن أصابت نجاحاً عظيماً عند الجماهير إلى جانب كوميديا القودفيل (والفودفيل تسمية كانت تطلق وقتئذ على أغاني تلحن كلماتها وفق ألحان معروفة من قبل) وكان إخراج الايطاليين وتمثيلهم لهذه المسرحيات على جانب من الحرية المطلقة بكل معانيها . ولما كانوا قد تجاوزوا في تمثيلهم كل الحدود المسموح بها وقتئذ لهذا طلب إليهم العودة إلى بلادهم (عام ١٧١٧) . ولقد تبصم في الظهور مسارح الفرق المتنقلة في الأسواق خصوصاً في سوق سان جيرمان وسوق سان لوران :

وفي غضون هذا الوقت أيضاً كان نوع آخر من الكوميديا الايطالية قد قدم إلى العاصمة الفرنسية واستقر بها بعد أن استهوى الجماهير وهو الأوبرا الهزلية ، ولا يلزم أن نخط من معنى لفظه « هزلية » كما كانت تطلق وقتئذ . فمناذج الأوبرات التي من هذا النوع مما كان نامياً في القرن الثامن عشر بإيطاليا لم تكن تحتوى على أى من عناصر المبالغة في التعبير ، وهى نشأت في الاصل بما كان يعرض من مناظر هزلية بين إستراحات فصول الأوبرات الجديدة

وذلك لراحة أعصاب المشاهدين باستغراقهم في لحظات من المرح . وهي ذات نموذج رفيع ودقيق وتقوم أساسا على الموسيقى . ولقد نبغ في الوصول بها إلى أروع الدرجات كل من بيرجوليزى وشياروزا وأيضا موتزارت في بعض صفحات له تعد آية في روعة الخيال .

وفي عام ١٧٥٢ قام الايطاليون بأخراج « أوبرا هزلية » كتبها « بيرجوليزى » ، الذى كان قد اشتهر قبل ذلك في إيطاليا اسمها « الخادمة السيدة » *La Servante Maitresse* . ولقد استغل البارون ميلكيور دى جريم ، وهو أحد أهل الثقة بالمجتمع الباريسى ، هذا الاخراج ليروج به هذا الأسلوب الإيطالى لدى المؤلفين الذين كانوا مستمرين في كتابة أوبرات تراجيدية مصطنعة على الطريقة القديمة . ولقد كان لدعايته صدى كبيرا حتى أن دار الأوبرا رأت أنه على صواب وتعاقبت مع فرقة الكوميديا الإيطالية لتمثيل مسرحية « الخادمة السيدة » على مسرحها لعدة مرات ولقد أصابت هناك نجاحا هائلا . مما أدى إلى قيام أحزاب من طرفين يستهدف أحدهما أسلوب مسرحية رامو المسماه « كاستور وپولوكس » ، فأنحازت الملوك إلى جانب الإيطاليين وكان الملك إلى جانب الفرنسيين ، واشتمل الجدل فى باريس وهو ماسمونه وقتئذ « نزاع المضحكين » *Querelle des Buffons* وما كان ليخرج عن حدود تبادل المساجلات المرحية لولا تدخل جان جاك روسو بهجومه العنيف وعلى غير انتظار . ولقد أقحم روسو نفسه فى الموسيقى دون معرفته بأمورها . وكان قد كتب بعض مقطوعات الكاتاتنا والأوبرات وبعث إلى أكاديمية العلوم بتقارير فنية عن الموسيقى ولم يكن يرى من كل هذا إلا تقدم الموسيقى الفرنسية ، وهو لم يكن

قد سمع من الموسيقى غيرها على كل حال ، لهذا كان وقع رد رسالته عن الموسيقى الفرنسية (١٧٥٣) شديدا كالصاعقة رغم ما اشتملت عليه من حماسة وبجافة للحقيقة . فقد صرح بأن الفرنسيين لا يستطيعون بالمرّة إبتكار الموسيقى الطيبة ، وبعد مرور عدة أسابيع على ذلك ، ودون أن يظن إلى أنه يقف موقفا شبيها بالتناقض ، عمل على إخراج مسرحيته « قديس القرية » Le Devin du Village وهي مسرحية صغيرة لاقت نجاحا كبيرا .

ولقد استغرقت المساجلات المجانية وقتا طويلا حتى إنتهت . كما استعملت فيها أساليب الخداع في الأفئاع بوجهة النظر . فأخرجت مسرحية من الأوبرا كوميك وضمتها موسيقى فرنسي اسمه دوفيرني Dauvergne وهي « المبادلون » Les Troqueurs على أنها مسرحية ايطالية . وبذلك انطلت الحيلة وكسب الفرنسيين المعركة بفوز كبير . حتى لقد شهد نهاية هذا القرن إزدهار الأوبرا كوميك والكوميديا ذات الألحان القصيرة Comédie à ariettes التي تعد من كبرى المؤلفات من التماذج الصغيرة المشتملة في أسلوبها على دقة التفكير ، وقد برز في كتابتها بلز Blaise ومونسيني Monsigny وفيليدور Philidor .

وكان أم الموسيقيين في هذا الفن وأقوام أسلوبا هو جرتري Grétry المؤلف الموسيقى وعالم النظريات الشهير (وقد ولد بمدينة لياج عام ١٧٤٢ وتوفي بمدينة مونمارانسي عام ١٨١٣) جلب إلى الموسيقى الفرنسية دقة الحس وجلاء التعبير وطابع شاعري جميل

تفخل أثره لمدة طويلة. في المسرح الفئاني ولكن مما يؤسف له أن
نصوص الكلمات في مسرحياته للأوبرا كوميك كانت مطبوعة بطابع
التفكير السائد في عصره : مناظر ريفية منمقة ومظاهر من بلاغة الرقة
المصطنعة ، كما إزلق المؤلفون بسهولة في توافه الأمور . ومع ذلك فيعد
جرينري على جانب كبير من الأهمية بما كان له من صراحة الأسلوب
الموسيقى لهذا قد لا يعد إلا مجرد مؤلف سيمفوني بسيط . ولكنه
مع ذلك قوى في أسلوب القصة الفئائية . فهو بحق يعتبر النظير
الفرنسي لبيرجوليزي ويسود مؤلفاته شئ الألوان من الألحان الجميلة
والميلوديات الرائعة وهي على جانب من السذاجة ومن نفس التفكير الذي
يسود لوحات المصور جريرز Greuze^(١) التي كانت تأسرنا بدقتها وبما
توحى به إلينا من تعاقب شعور الأسى والفرح .

ملوك :

ولقد أحدث قدوم جلوك إلى فرنسا إنقلابا شديدا في مصير
المسرح الفئاني . وكريستوف فياليباله جلوك (١٧١٤ - ١٧٨٧) هو ابن احد
حراس الصيد بمقاطعة فرانكين Franken^(٢) ولقد بدأ حياته بكتسب
عيشه بمدينة براج كفتى جواب . ثم ظهر بعد ذلك في فيينا حيث إلتقى
به الأمير ميلزي Milzi وإصطحبه إلى ميلانو كعازف للفيولينشيللر .

(١) جان بايست جريرز (١٧٢٥ - ١٨٠٥) مصور فرنسي اشتهر بالأسلوب
الطائفي المؤثر الذي كان يبدو غالبا في قالب مصطنع .

(٢) بهمال حرب بأفريا وعاصمتها بايروت Bayreuth - المراجع

وهناك درس على سماراتيني Sammaratini وإستطاع في سرعة أن يحتل مكانا بمحمد عليد بين مؤلفي الاوبرا المعديدين بإيطاليا .

وفي عام ١٧٤٥ إستدعى إلى لندن وفي طريقه مر بباريس وإستمع هناك إلى مؤلفات رامو . وكان هيندل وقتئذ في أوج مجده لهذا إستقبل جلوك بانجلترا في شيء من الفتور . وفي العام التالي عاد أدراجه إلى إيطاليا حيث إستعاد حظوته عند أهلها . ولقد قام بالكثير من المؤلفات لبلاط النمسا وعلى الخصوص من نماذج الاوبرا كوميك لحفت من نصوص فرنسية كتبت لمسرح « الفوار » Théâtre de la Foire ثم أصبح بعد ذلك رئيسا لأوركسترا الاوبرا فيينا ، وهناك بفضل نفوذ كالزابيجي Caleabigi ومعاونته الصادقة امكنه أن يكتب أوبرا « أورفيو » Orfeo (١٧٦٢) التي أحدثت ضجة كبرى وقد أعرض فيها عن الأسلوب الايطالي بطنطنته وطريقته المصطنعة وإستبدل به أسلوبه الدراى السلس البسيط . ومن جهة أخرى تعد موسيقى جلوك ذات الأسلوب الأقل فخامة من أسلوب رامو والاكثر عمقا من موسيقى جريتري أقرب بكثير من النوق الفرنسى والتقاليد الفرنسية في الاوبرا منذ عهد لوللى . ولقد تعمق اكثر في نقاء الأسلوب بكتابة أوبرا « أليسيست » (١٧٦٦) Alceste التي قدم لها بيان حقيقى عن أفكاره ولم يدع بها إلا مكانا صغيرا للعناصر المظهرية والمناظر الخارجية .

ولقد قبلت فينا أسلوبه في التجديد ، وكانت وقتئذ ملتقى لشتى التيارات الفكرية الأوربية ، واهتمت به أكبر اهتمام ولكن بعد

جدل ومناقشات وبعد أن استطاع اخراج مسرحياته في عناية غير عادية بالنسبة لعصره .

ومع ذلك كان جلوك يحلم بباريس وكان يتخى بأن يحظى باهتمام المجتمع الفرنسي لمؤلفاته وظل خمس سنوات دون أن يقوم على وجه التعريب بكتابة أى شيء لبلاط النمسا حتى قام الضابط روليه الملحق بالسفارة الفرنسية في فينا بكتابة كلمات لأوبرا « افيجيني بأوليدا ، Iphigénie en Aulide » وأرسلها إلى باريس وهناك أعدت ترتيبات مدروسة لمعاونة جلوك وإلا كان لابد أن يفشل لولا مساعدة إحدى تلميذاته السابقات وهي ماري أنطوانيت .

وكانت البيلة الأولى لإخراج افيجيني (١٧٧٤) حادثاً عظيماً . فكان هناك البلاط والمدينة بأجمعها وتلى ذلك نجاح أكبر بالنسبة لأوبرا « أورفيو » و « أوبرا آلسيت » وكان بالطبع هناك أيضاً من حقدوا عليه وحسدوه من جراء هذا النجاح إلى جانب البعض الآخر من الهواة المخلصين في هوايتهم والذين لم يكونوا يستسيغون مسرحياته فنعته « بيهلوان بوهيميا » ولكن يعدوا له المهزلة إستقدموا من إيطاليا بيتشيني^(١) وهو موسيقى على جانب من المهارة والموهبة ولكن في الفن السطحي ولهذا لم يستطع إخماد أسلوب جلوك ، وبعد ذلك بدأت المعركة بين الأدباء وأخذوا يتقاذفون ويتبادلون بشى سالب

(١) نيقولا بيتشيني Nicolas Piccini ولد بمدينة باري إيطاليا عام ١٧٨٠ ونوف
 باريس عام ١٨٠٠ وفي عام ١٧٥٤ أنار الضجة بإبتكاره إحدى الأوبرات بيسابولي
 وقد كتب ١٣٩ من مسرحيات الأوبرا وعدة نماذج من الأوبراتونيز - المراجع .

السخرية والمجاء . وأخيرا جاءتهم فكرة وضع المؤلفين في مناقشة على موضوع مشترك فظهرت أوبرا «أوفيغيني بطوريدس» Iphigénie en Tauride (١) ولكن هذه المباراة الغريبة ، رغما عن تحمس أنصار بقتشيني لها ورغم أنهم كانوا في الوقت نفسه يناصبون العداء لما يرى أنطونيت ، انتهت تقيجتها في غير صالح الايطالى بما اضطره للعودة إلى بلاده بعد أن أقسم الايدع أحداً يحجوه بعد ذلك في مثل هذه المغامرات الفاشلة .

ولقد وضع لنا جلوك عن أفكاره ونواياه فيما يتعلق بأصلاح طريقة الموسيقى المسرحية ، وفي الواقع لقد تناول بالأصلاح صورة الالتقاء الموسيقى كما كان مطبقا لدى الفرنسيين وكان يرى من وراء ذلك رفع مستواه . كما عمل على تنقية هذه الصورة فبسطها بما أصبحت معه طبيعية . كما استطاع أن يضفي على المسرح طريقة من التعبير عن العواطف لم تعرف نظائرها حتى عند قدماء مؤلفي التراجيديات القديمة .

وفي تبسيطه لتلك الصورة وتجريدها من كل غرض ذاتي وكل صفة هازلة حتى لا تشتمل إلا على العواطف النبيلة ، كان جلوك يشدد المطلق النهائي . ومع ذلك فقد تورط في أسلوب ثقيل وعمل . ولكن المسرح الموسيقى على كل حال كان قد بلغ نقاء الأسلوب وتوازنه وقوته بما أثر في مصيره لزمن طويل .

(١) وهي أوبرا كتبها بيتشيني بأجاء من أنصاره لينافس بها غرض الموضوع الذي كتب عنه جلوك أوبرا «أوفيغيني بأوليدا» - المراجع

موسيقى الآلات :

وأما طوفان الأوبرات الإيطالية الذي غمر مسارح أوروبا فلا يلزم بأى حال من الأحوال أن يجدها بظهوره . فموسيقى الآلات في الواقع لم تكن تقوم في تلك الأوبرات إلا بدور ضئيل الأهمية بينما أسندت الأهمية الكبرى للفناء الذي كان ينفذه الخصيان *Castrati* من ذوى الأصوات النسائية (سبرانو) فكانت المسرحية تكتب لواحد من هؤلاء المغنين وكل ما عداه من الأشخاص كانوا يعملون على معاونته في دوره الأساسي كما كان عليهم أن يحسبوا حسابا لرغباته الفاضلة القلبية (ومن هذه الناحية تجد أن نجوم السينا في أمانا لم يأتوا بالجديد في هذا الباب) . فبينما كانت الصالة تضيء بالتصفيق إعجابا بتضريدهاته أو تسمع عبارات التقدير والأعجاب لأعداد من المناظر الخلابة تجد أن المتفرجين كانوا لا يلقون بالا بالمرءة إلى أسلوب الأوركسترا أو إلى أسلوب غناء مجموعة المنشدين أو إلى التمثيل الدرامي للمسرحية . وهذه السيادة التي كانت لأسلوب الفناء الاستعراضى *Bel Canto* استمرت متفشية بكل مظاهرها الثقافية في الموسيقى حتى عهد فاجنر . وكانت الأوبرا طوال هذا الوقت متعة الجماهير الذين كانوا يقبلون عليها في خمس كبير . كما أصبحت منذ القرن السابع عشر مصدرا للأحداث الكبرى في تاريخ الموسيقى .

ولكن معظم الموسيقيين في محاولاتهم لتحسين مركزهم كانوا يبحثون عن ذلك خارج نطاق الأوبرا . ولم يشذ عن ذلك إلا

موزارت الذى تناول جميع أنواع الفاذج الموسيقية بمواهبه الخارقة حتى الاوبرا الايطالية .

ولقد اشتهر الايطاليون الى جانب ذلك بسيادتهم فى فن موسيقى الآلات وعلى الخصوص فى موسيقى الفيوليته . ولقد كان أنطونيو فيفالدى البندقارى (١٦٧٨ - ١٧٤٣) عازف الفيولينه البارع والمؤلف الموهوب ذا أثر هائل من هذه الناحية خصوصا بما كتبه من كولشترات وبذلك إنتقلت السيمفونية الموسيقية من المسرح الى قاعة الحفلات الموسيقية دون أن يشعر أحد بهذا الانتقال . ولقد بلغت هذه الموجه من التأليف للآلات فى إيطاليا وفرنسا وخصوصا فى المانيا حدود الجنون حتى ان المؤلفين كانوا يبتكرون منها بالمشات وفى بعض الاحيان بالآلوف . والمثل الواضح على الانتاج الوفير هو تيلمان (١٦٨١ - ١٧٦٧) فقد قام بتأليف ٤٠ من الاوبرات و ٤٠ اوراتوريو فى سيرة المسيح Passions و ٣٩ سلسلة من اغانى الكائنات للأنشاد فى جميع حفلات العام و ٦٠٠ افتتاحية من الطراز الفرنسى الى جانب عدد كبير من المقطوعات الاخرى والسيمفونيات والمتالبات الاوركستريالية ورباعيات الاوتار والثلاثيات ومقطوعات الكلانسان ... الخ حتى انه اعترف باستحالة إمكانه حصرها .

وكان الى جانب ذلك مديرا موسيقيا بهامبرج حيث دأب على إقامة الحفلات الموسيقية التى استمرت لمدة طويلة من بعده . وكان أسلوبه فى الكتابة صحيحاً ويشوبه فى غالب الاحيان زخرفة قوية وعبارات جريئة كان يدخلها فى سلاسة وسهولة دون ان يلاحظها المستمع .

وكانت المانيا من هذه الناحية تعيش على ما كان يجلبه لها تيلمان من الخارج ويمقله في أسلوبه دون ان يعتمد على اصدقائه هيندل وباخ . بل كان يعتمد على الإيطاليين كما كان يعتمد على الخصوص على الفرنسيين وبذلك تطورت موسيقى الآلات في جميع دولات المانيا . وكان بلاط مانهايم بوجه خاص يصبو في ان يصبح فرساي الصغيرة حيث كان كبار العازفين على الآلات الموسيقية والمؤلفين الموسيقيين يستدعون اليه من جميع انحاء اوروبا ويؤلفون من حولهم مركزا موسيقيا كبير النشاط . ولقد قامت مدرسة حقيقية من الموسيقيين بمانهايم بعدة إصلاحات مما رحب به هواة الابتكار من المؤلفين وذلك بفضل ريمخر المورافي وستاميتز البوهيمى الذى بعد اليوم من أساطين ابتكار أسلوب الكتابة للآلات الموسيقية .

ولقد نشأ أسلوب جديد بهذه المدرسة ينحصر في إستعراض اللحن الواحد في عدة صيغ متقابلة ، واما القرار الاساسى للبصاحة ^(١) Basso continuo فقد إستبدل بعدة ألوان متغيرة في صيغ القرار مما جعله يصل الى حدود التعبير الميلودى . وقد تم ذلك على الخصوص بفضل شوبير Schobert السيليزى الذى كان يعيش بباريس وكذلك بفضل الإيطالى بوكيريني Boccherini والفرنسى جوسيك Gossec .

ولقد وصل كارل فيليب باخ الى حدود نوع من الشهرة لم يبلغها أبوه عن طريق تصدده لحركة الكتابة في نموذج الصوناتة

(١) وهو القرار الهارمونى الثابت . - المراجع

الكلاسيكية ، والتي قامت في صورة رد فعل يقابل أسلوب الكتابة
الكونترابنطية . كما بدأت تظهر في هذا العصر الكتابة في نماذج
الصوناتة للأوركسترا اى السيمفونيات وبذلك إستبدل عزف
البلودية من بعض آلات الاوركسترا بينما تصاحبها بقية المجموعة
الاوركسترالية لها (١) بزفها من الاوركسترا بجميع آلاته وكأنه
آله واحدة كبيرة ذات اصوات متعددة .

ولقد برز المؤلفون للموسيقيون في الوصول الى آفاق بعيدة من
إستغلال الالوان المختلفة للطابع الصوتى وكذلك من وجهة الاثر
المارمونى والإيقاعى كما كانوا فى قيامهم بعملية التفاعل (٢) لآى من
الألحان يحورون مقام هذا اللحن ويتناولونه بالتحليل الى اجزائه
وتفسير شكله او تعديل صورته بوسائل لانهاية لها .
حتى ان الوحدة الموضوعية للألحان ، وهى ما تصل بين الاجزاء
المختلفة للقطوعة الموسيقية ، أصبحت وقد حل مكانها وحدة من
الألحان مستلزمة وبذلك أضحت وحدة لتنسيق التعبير العاطفى للقطوعة
الموسيقية . وفوق ذلك إستطاع المؤلف أيضا مع كثرة عدد الآلات

(١) كما هو الحال فى الكولمترتو الكبير . — المراجع

(٢) عملية التفاعل فى التأليف الموسيقى هى ان يتناول المؤلف جزءا أو أجزاء من احد الألحان
الأساسية التى سبق إستعراضها وذلك فى سلسلة من الصور والأشكال المتحركة لنقوية
معنى اللحن عن طريق مقابلة هذه الأجزاء بعضها مع بعض حتى اذا أعيد استعراض
اللحن ذاته فى النهاية بقسم التلخيص يظهر هذا المعنى قويا . وهذه العملية توجد فى
الخصوص فى نماذج الحركة السريعة للصوناتة — المراجع

الموسيقية وتنوعها أن يحصل على آثار صوتية كبيرة رغما عن أن عدد العازفين بالأوركسترا وقتئذ كان أقل منه في أيامنا . ولقد ظل المؤلفون يكتبون إلى جانب ذلك نماذج من الصونات المدة لثلاث آلات أو اثنين أو للكلافسان المنفرد ثم البيانو .

والكلافسان من الآلات الوترية التي تغمز ، أما بغازات من الجلد أو من ريش الطيور ، وبفضل مجموعة أصابعه المتعددة والمقامات العديدة التي يمكن أن تعزف عليه أمكن الوصول عن طريقه إلى آثار متعددة من الأصوات دون بيان تفصيلاتها الصوتية . ولهذا أصبح لا يفتى بحاجات التعبير التي أدخلت وقتئذ في عالم الموسيقى . وعندئذ قام كريستوفورو ، مصمم الآلات الموسيقية بفلورنسا ، بإبتكار البيانو ذو « الشواكيش » (حوالى ١٧١٠^(١)) وذو المعدادات الميكانيكية الأساسية الموجودة به الآن . ويرجع الفضل في إستغلال هذا الابتكار من الوجهة العملية وفي تعميم إستعماله إلى جوتفريد سيلبرمان Gottfried Silbermann .

ومن جهة أخرى كان هناك سيد الكلافسان ، المؤلف والعازف البار ، دومينيكو سكارلاتي (١٦٨٥ - ١٧٥٧^(٢)) ، وهو ابن ألباندر ، وكان أول الأمر مدير الموسيقى بكنيسة سان بيترو بروما ثم أستخدم بلندن لإخراج بعض الاوبرات وبعد ذلك أستدعى

(١) ومعه حوالى عام ١٧١١ (أنظر قاموس أكسفورد للموسيقى وغيره من المراجع المشابهة) - المراجع

(٢) وهو في رأينا يعتبر نظير كوبرات بإيطاليا . - المراجع

إلى لشبونه لتدريس الموسيقى لبعض الأميرات وأخيرا إلى مدريد ليعمل كعازف على الكلافسان لدى الملكة ولقد وضع أوبرات ونماذج من الكانتاتما ولكن مقطوعاته التي كتبها للكلافسان هي التي خلدت ذكره . وهي ليست بمقطوعات لموسيقى وصفية وإنما هي في صورة « التمرينات الدراسية » ، كما كانت يسميها هكذا ، لكنها على جانب من الروعة في أنافتها . ورغمما عن أنها ترى إلى تأكيد الحركات الفنية للعزف وتنمية اللمسات الدقيقة إلا أنها مبتكرات تشتمل على أسلوب لامع في بلاغته كما أن كتابتها تمهد إلى الكتابة الموسيقية للبيانو بل أنها تناسب العزف عليه ^(١) .

أما كليمنتي (١٧٤٦ - ١٨٢٢) فقد قام بالتأليف في عصر كان البيانو قد شاع فيه ، ولهذا فلوغاته شأن كبير ضمن المؤلفات الموسيقية للبيانو . وهو مولود روما وعاش في لندن كما أقام أيضا لمدة طويلة بسانت بطرسبرج وفي برلين ولقد كان على الخصوص من أشهر الاساتذة ، لهذا يتصل اسمه بكثيرين من كبار العازفين الذين كانوا من تلاميذه .

هايدنه :

فرانز جوزيف هايدن (١٧٣٢ - ١٨٠٩) هو ابن أحد صانعي

(١) واليوم تنزف جميع هذه المقطوعات ضمن برامج البيانو أكثر من عزفها على الكلافسان بعد أن أخفى من الآلات النادرة في برامج الحفلات الموسيقية. — المراجع

العربات والمحارث بجنوب النمسا . ولقد إلتحق ضمن صبيحة فرقة
المثليين بكنيسة سانت إتيان بفينا وبدأ التأليف الموسيقى وهو
صغير جدا وكان يتقف نفسه بنفسه من قراءاته هنا وهناك عن
أصول الموسيقى . ثم أنه ظل في خدمة الكونت فون مورزين
Von Morzin يقود له أوركسترا صغير .

ولقد تزوج من ابنة حلاق بفينا وكانت امرأة ذات مظهر صارم
وخلق كربه وربما كانت تجعل حياته شاقة للغاية لولا أنه بطبعته
كان من أسعد البشر في هدوئه . ولقد ظل طوال حياته ينعم بهدوء
الطبع ورضى النفس بما قسم له من حظ .

وقبل مجيء حركة الرومانتيك وما تبعها من قلب في أوضاع
التفكير والعواطف . وقبل ظهور العباقرة الذين إحتسار في فهمهم
معاصروهم كان هايدن من المؤلفين المجتهدين الذين لم يكونوا يطمعون
إلا في ممارسة مهنتهم في دقة وأمانة . والذين عندما كانوا يصفون
على مؤلفاتهم ألوانا من العبقرية كانوا دون شك يقومون بذلك دون
جهد ودون أن يفتنوا إلى هذا ، مثلهم في ذلك مثل الشجرة الطيبة
التي تثمر ثمارا طيبا .

وفي عام ١٧٦١ استدعى هايدن ليياثر الرئاسة الموسيقية لكنيسة
أمراء إستيرهازي وظل خلال الثمان والأربعين عاما حتى وفاته يقوم
بوظيفته أحيانا بالفعل وحيثا من الوجهة الاسمية فقط .

وام حوادث حياته هي رحلاته إلى إنجلترا . وكان دائما يتلقى
التأييد والعون من لندن فذهب إليها مرتين في عام ١٧٩٠ وفي عام ١٧٩٤

ليقود الاوركسترا في عزف سيمفونيات جديدة. فكان هناك موضع حقارة وتكريم من جانب نبلاء الانجليز . ولقد تعرف هناك على هيندل . ويمكننا تلمس صدى هذا اللقاء في كبار مؤلفاته من الاوراتوريو التي وضعا في شيخوخته : وهي « الخلق » Création و « الفصول » Les Saisons حيث زاه يعبر لنا في نضارة فائقة عن نمحسه في حب الطبيعة ولكننا تعد من جهة أخرى من قبيل الاستثناء في مؤلفاته إذ أن الاهمية الكبرى لا تنحصر فيما كتبه من مؤلفات غنائية وإنما على الخصوص في صوناتاته وسيمفونياته وهو من هذه الناحية عرف كيف يقدم لموسيقى الآلات نموذجها الكامل . ومنذ الصغر قام بتأليف رباعيات للوترات خلدت مجده كما تشهد سيمفونياته المائة والأربعة بالتطور العجيب لفنه . والسيمفونيات الاولى منها رائعة بألحانها الفنية وتنوع حركتها وأسلوبها الحلو . وهناك تجد من بينها مقطوعات من أشهر ما وضعه من السيمفونيات مثل سيمفونية « الظهر » و سيمفونية « الوداع » . وفي سيمفونياته الباريسية (التي ألفها لباريس عام ١٧٨٠) كما في سيمفونياته التي كتبها إلى لندن انطبعت بها شخصيته العميقة . كما تجده أعرض في أسلوبه عن الطلاقة الإيطالية وأختار الحانا شعبية قصيرة قام عن طريقها بعدة تفاعلات هائلة . كما يتضح لنا منها أيضا ميلوديات خلاصة على غرار تلك التي وضعا صديقه الصغير موتزارت . وينتقل بنا أيضا خلالها من الاستعراض الساذج البسيط إلى أعلا مراتب الخواطر الجميلة والعواطف الدرامية .

وموسيقى هايدن هي كالازهار البانعة من وسط الموسيقى التي

انتشرت في المجتمعات الأوروبية الأرستقراطية عند نهاية القرن الثامن عشر. وفي هذا الوقت كان أمراء جنوب ألمانيا والنسا وبوهيميا والمجر يتنافسون بطريقة فعالة على إقتناء فرق الاوركسترا العظيمة والمؤلفين الموسيقيين . وعندما كانوا يتركون بلادهم ويفقدون على فينا في فصل الشتاء كانت تبدو المصاحبة عندئذ بمخفلاتها الثقافية الرائعة في مظهر حارق للمادة .

موتزارت :

وأما موتزارت فكان أصغر من هايدن بنحو أربعة وعشرين عاما ولكنه توفي قبله بثمان عشر سنة . وقد عرفا بعضهما وكان كلاهما يقدر الآخر حق التقدير . وتوضح آثار تقديرهما المتبادل مما ألفاه من رباعيات وسيمفونيات ، وكان ليوبولد والد موتزارت مساعد مدير الموسيقى لدى أمير أساقفة سالزبورج وقد رزق بثمانية من الأبناء لم يش له منهم سوى اثنين ماريا آنا وقد ولدت عام ١٧٥١ وفولفجانج أمادوس وهو مولود عام ١٧٥٦ ولقد عاشا متحابين .

وكان ليوبولد مرييا بارعا كما أن فولفجانج يدين له بتلصقته المبكرة . وكم تكثر الأساطير والروايات عن ثقافة موتزارت الصغير وتحذلقه : فيقال بأنه في الرابعة من عمره كان يرتجل عزف المقطوعات على البيانو كما أنه كان في السادسة من عمره عندما قام أبوه بتقديمه

وأخته لمختلف المواسم . ولا بد أن طفولته ذات الطابع الحساس قد أثرت فيه طوال حياته .

وفي باريس التقى بمجون شوبر السيليزى (الذى كان قد تأقلم بطابع باريس) واستمع إلى صوناتاته فأستهوته بما اشتملت عليه من دقة فى التصميم ومن شاعريته (ويلاحظ أن أولى مؤلفاته التى نشرت ظهرت بباريس ومن ضمنها صوناتين أهداهما إلى الأميرة فيكتوار دي فرانس) .

وعند وصوله إلى لندن التقى هناك بشخصية أخرى لا تقل أهمية وهو يوهان كريستيان باخ الذى تعلم بملانو فأتاح له بذلك فرصة تفوق مفتان الأسلوب الإيطالى . وبعد ذلك عاد إلى فرساي وباريس ولقد ظل يمرح فى طفولته الخلابة رغم ما إتصف به من مواهب النبوغ وما أحاطه من ملق .

وكان فولفجانج فى العاشرة من عمره عندما عاد إلى سالزبورج ليؤلف أولى مسرحيات الأوراتوريو ومسرحيته الأولى من الأوبرا كوميك . وفى الثانية عشر من عمره تولى قيادة عزف الموسيقى لقداس كبير . ثم أنه عين بعد ذلك مديرا موسيقيا ببلات أمير الاساقفة ثم تبع ذلك رحلته الموفقة إلى إيطاليا . وهناك كان يصفق له الملوك لإعجابا . كما قلده البابا بعض الأوسمة . وفى نابولى طلب منه الجمهور خلال إحدى الحفلات التى كان يعزف فيها على الكلافسان أن يخلع غاتم كان يلبسه فى إصبعه ظنا منهم أن نبوغه الخارق فى العزف ربما يعزى إلى سحر يأميه من الغاتم . ولقد ألف

هناك بعض الاوبرات ولكنها لا تشتمل على أفضل أساليبه وربما كان للسهولة التي أتم بها تأليفها ما جعله يفتقر عندئذ إلى إرشادات الاساتذة ليدربونه على أفضل الطرق الفنية المتينة للفن الكلاسيكي .

وأما في رحلته الثانية إلى باريس تلك التي قام بها بصحبة والدته - حيث ماتت أثناءها - فقد أغضبه أن لا يلقي ترحيبا كما كان في الماضي ولا عجب في ذلك فلم يعد بعد ذلك الطفل النابغة بل أصبح رجلا عليه أن يشق طريق مستقبله بنفسه لهذا عاد حزينا إلى سالزبورج وظل خلال الأربع سنوات التالية منقطعا لتأليف ما كان يطلب منه من موسيقى فكتب مقطوعات للكنيسة ومقطوعات من موسيقى الحجرة في أسلوب « مذهب » ، ولكن في رشاقة أمكنه بها أن ينتج الروائع بالرغم من كثره طلبات سادته وقصور فهمهم له . وبذلك استطاع أن يتم تدريسه على التأليف من كل أنواع الموسيقى . وعلى غرار روائع باخ وهيندل ألف نماذج هائلة من الموسيقى البراقة وهي موسيقى القداس من مقام دو للديوان الكبير . والملقب « بالتويج » ، والقداس الكبير من مقام دو للديوان الصغير ، ، كما طلب منه أمير بافاريا تأليف أوبرا فوضع مسرحية « إيدومينيوس » .

ولما استبد به الضيق من سالزبرج ، من سكانها البورجوازيين ومن أميرها ، إستقر بفينا (١٧٨١) وهناك طلب إليه جوزيف الثاني « الامبراطور الفيلسوف » ، أن يؤلف له مسرحية غنائية ^(١)

(١) وهي النموذج الألماني من الأوبريت الذي يشبه الأوبرا الانجليزية القديمة لا شتماله على تمثيل الكلام بتخلله مقطوعات غنائية . - المراجع

Singapore وهو نوع من د الأوبرا كوميك ، الألمانية من أصل شعبي
 نينج فيه المؤلف الموسيقى هيلر (٢) Hiller وعندئذ وضع موزارت
 مسرحية ، إختطاف من سيراليو ، ولكنها لم تفرز بأعجاب الإمبراطور
 فأعرض عن إهتمامه بالموسيقى الشاب .

وفي نفس السنة أيضا تزوج موزارت من كونستانس فيبر. وهي امرأة ودود سريعة العزم بلا روية وكانت موسيقية أكثر منها ربة دار. ومنذ هذا الوقت وقد تحولت حياة موزارت إلى صراع مضني مع الصعوبات المادية التي تجمعت من حوله بصورة عجيبة. ولكي يخفف من وطأة هذه الصعوبات عمد إلى إعطاء دروس خاصة في الموسيقى لتلاميذه كما كان ينظم حفلات موسيقية صغيرة بمنزله نظير أجر حضورها (وكان هايدن يقوم فيها بعزف دور الفيلونة الثانية).

وفي عام ١٧٨٥ ألف أوبرا « زواج فيجارو » ، في ستة أسابيع ولكنها فُلتت بقينا بسبب عدة مؤامرات دبرت لها . في حين أن براج أظهرت إعجابها بها وطلبت إليه أن يؤلف أوبرا « دون جوان » ، وهي مسرحية بلغ فيها قوة غارقة من التركيز الدرامي . وفي عام ١ٷ٨٨ كتب سيمفونياته الثلاثة الكبار : من مقام « مى » ، بيمول للديوان الكبير ومن مقام « صول » ، للديوان الصغير ومن مقام « دو » ، للديوان الكبير . كما أخرج أيضا ببراج عام ١٧٩١ أوبرا « تيتوس الرقيم » ، بمناسبة تتويج ليوبولد الثاني ثم أوبرا « العلو السحري » ، خاصة بمسرح فيينا المتجول . وهي مسرحية تئببه أسطورة تضم

(١) يوهان آدام هيللر (١٧٢٨ - ١٨٠٤) Johann Adam Hiller — المراجع

عدة مفارقات فهي آية في روعة الخيال والفكاهة والنبيل والمظمة ولا يضارعها من موسيقاه في روعة الخيال إلا موسيقى الخامسة من مقام د مى ، يميل للديوان الكبير . كيف استطاع إذن أن يؤلف مثل هذه الروائع في وقت كان خلاله يناضل إزاء شتى العوائق المادية والأدبية ؟ .

وأما مسرحية « الفلوت السحري » . فقد أكسبته شهرة واسعة فتواردت عليه الطلبات والمقترحات من كل صوب ... ولكن هذا جاء متأخرا فقد كان الاجهاد قد أضناه وتوفى بعد بضعة شهور تاركاً على فراشه أوراق موسيقى لم تتم أعدت « لصلاة الجنائز » ودفن جثمان هذا « الملك موزارت » في المقبرة العامة .

ولقد كانت رسالة موزارت ، وقد ولد في قلب أوروبا عند ملتقى عدة مدنيات ، بمثابة مشاركة بين عصرين فهو يقع بين كلاسيكية هابيدن ورومانتيكية شوبرت وكلاهما نمساوى مثله وهو أيضاً يهد ليتنوفن مع الفارق في أن ليتنوفن يستقبل دولة الموسيقيين الذين يبرز نبوغهم في التعبير عن الألم بينما كان موزارت كسائر أهل عصره لا يفكر إلا في إشاعة البهجة من موسيقاه مع احتفاظها بسماة النبوغ التي لا تقل بها عن أى موسيقى أخرى .

ولا يمكننا تناول مؤلفات موزارت الستائة بالوصف في بضعة سطور ، وهى ما تركها لنا بعد حياته القصيرة ، ولكننا نستطيع على كل حال أن تبين منها بهجته وحنانه وأناقته الرائعة وصفاء قلبه . ولقد استمتع في حياته إلى عدد عديد من المقطوعات الموسيقية

وحفظها كلها . ويقول أبوه أنه « كان يستطيع تقليدها كلها وفي هذا خطر عظيم ولكنه تجنبه على كل حال ومن الجائز أيضا أنه كان يقلدها ولكنه دائما ظل هو بعينه محتفظا بشخصيته في وضوح وجلاء . »

وسواء كان يؤلف للفولت أو الكلافسان أو كان يكتب في قوة ونظام رائع للنماذج البنائية السيمفونية الكبيرة فهو يحتفظ دائما بطابع تضارة الفباب الذي لا يجاريه فيه أحد . ويقول موتزارت بأنه كان يشقى في بعض الأحيان في إعداد كراساته للموسيقى الاوركستراية . ولكننا نعلم في ذلك إذ يخيل أنه كان يرتجلها تقريبا وكان أيضا يتحدث الينا فيها بلغة مألوفة في صورة ألحان متدفقة أو مقطوعات يسرها الينا في حنان أو تفحات من الفضب أو عبارات أو دعايات مرحة أو ثورات من العواطف أو فقدان عابر للأمل أو نفوة للقلب . وكل هذا كان يصاغ في أسلوب موسيقى نقى بل في « نقاء موسيقى » رائع عما لا يستطيع معه إلا ترديد الكلمة الماثورة : « إن موتزارت هو الموسيقى بعينها » .

الفصل السادس

عرش الروماتيك

عهد الثورة و نابليون :

لقد رأينا الدور الهام الذي لعبته الملكية والاستغرافية في تاريخ الموسيقى لهذا فإن الموسيقى قد أصبحت بهزات عنيفة في عهد المقصلة (١) .

وقبل هذا العهد كان جوسيك قد إنساق مع التيار السائد بأنجاهه نحو السيمفونية كما أنه قد ألف بعض نماذج الأوراتوريو ذات مظهر مسرحى قوى وكذلك بعض السيمفونيات ورباعيات الأوتار .

وفى عام ١٧٧٠ قام بتأسيس جماعة « الحفلات الموسيقية للهواة » ثم أنه استأنف الحفلات الموسيقية الدينية Concerts spirituels (التى أسسها فيليدور عام ١٧٢٥) والى كان هايدن قد كتب لها سيمفونيات رائعة . ولكن عندما نشبت الثورة توقف كل هذا على الفور . وقد عين جوسيك مديرا للحفلات الموسيقية الوطنية . كما كان هناك إلى جانبه موسيقيين أمثال دالراك وكابيل و ليسور قاموا بوضع مؤلفات موسيقية من أسلوب منمق لاحتفالات الثورة . وبعد من

أهم المؤلفين الموسيقيين في هذا العهد كل من ميبل (١٧٦٣ — ١٨١٧) مؤلف « ألفسودة الرجيل » ، Chant du Départ ، وأوبرا « جوزيف » ، التي تشتمل على أجزاء عظيمة في روعتها وشيرويني (١٧٦٠ — ١٨٤٢) الذي أقام بفرنسا منذ عام ١٧٩٨ وهو موسيقي على جانب من العلم ولكنه لا يعد من النوابغ . ولقد شغل وظائف رسمية هامة في عهد الثورة وفي عصر نابليون . ولكنه عندما لم يحز على إعجاب نابليون رحل إلى فينا ثم عاد إلى باريس عام ١٨٢٢ حيث كان هناك مديرا قديرا لمعهد الكونسرفتوار . ولقد شهدت باريس في عهد الثورة إنشاء نحو ستين من القاعات الموسيقية بما في ذلك خمس عشرة إختصت بالمرح الفئاني . ولكنها في الواقع لم تكن من مستوى عالي وإلى جانب ما كان يمثل بها من مسرحيات العهد الماضي للأوبرا كوميك فإن المؤلفات الجديدة لم تكن دائما مستساغة . ولو أن الجمهور كان يصفق لمسرحيات ذات عناوين براقة مثل : « الحياة الصائبة لرجل من عهد الجمهورية » ، و « أفراد الشعب الحقيقيين » .

وكانت الأوبرا الكلاسيكية قد أحرزت نجاحها لآخر مرة على يدى سبوتيني وكان يعد وقتئذ بصفة شبه رسمية مؤلف الموسيقى لمعهد امبراطورية نابليون . وقد بلغت أوبرته « الفادة الطاهرة » ، La Vestale أوج العظمة . وقد شغف نابليون بصفة خاصة بالموسيقى الإيطالية وكان بإسبيللو النابوليتاني مورده الخاص من هذه الناحية ، وهو موسيقي نابي وعلى جانب من المرونة الرائعة .

ويتضح لنا إذن كيف كان هذا العهد بمثابة التهديد إلى سيادة

الموسيقى الإيطالية على مسرح الاوبرا بينا هيات التوزيعات الكبيرة للالات الموسيقية التي قام بها شيروبيني وليسوير الى مؤلفات بيرليوز وكبار المؤلفين الرومانتيك رغم ما لاسمت به من برود الطابع .

بيتهوفن :

ولد لودفيج فان بيتهوفن بمدينة بون (١٧٧٠ - ١٨٢٧) حيث كان جده يعمل بها رئيسا لمندى كنيسة البلاط وكان أبوه يعمل ضمن هذه الفرقة كغنى من درجة التنور (١) ولكنه كان الى جانب ذلك رجلا ذا شخصية غير مهذبة . فلم يلقنه إلا قشور الموسيقى . والواقع أن بيتهوفن لقن نفسه بنفسه مما كان يقطع مصادقة من هنا وهناك وعن إلتقى بهم من الموسيقيين . وربما كانت هذه الدراسة دون الحطة الثابتة أو المتابعة المنتظمة تصبح عديمة الجدوى لولا أنه أظهر منذ طفولته المبكرة صفات النبوغ الفطرى . ففي الثامنة من عمره كان يعزف السكلافسان فى الحفلات العامة وفى الثانية عشرة أصبح عازفا للأورغن فى البلاط كما استطاع فى الثالثة عشر من عمره أن ينشر ثلاث صوناتات من تأليفه . ولقد جعل منه نبوغه المبكر شخصية ثانية لموتزارت . لهذا ارسل إلى فينا حيث يرجع أنه تلقى هناك الدروس على موتزارت ولكنه اضطر إلى إنهاء هذه الاقامة

(١) ينقسم صوت الرجال فى الأنداد الى ثلاث طبقات : — طبقة الصوت النليظ (القرار او الباس) ب — طبقة الصوت المتوسط : الباريون ج طبقة الصوت الرفيع : التنور . — المراجع

بسرعة بسبب وفاة والده . ونتيجة لذلك أصبح يواجه أعباء مادية ثقيلة رغم حداثة سنه . وكان عليه من هذه الناحية أن يتم النقص الذى أوجده تصرفات أبيه غير المنطقية .

وفى عام ١٧٩٢ أرسله الأليكتور إلى العاصمة النمساوية ليدرس من جديد فاستقر بها إلى آخر حياته . ولقد فطن مجتمع فينا فوراً إلى عبقرية بيتهوفن فأيده وصفق له .

وكان هايدن أفضل معلم له فوضع أولى مؤلفاته بتأثير من سلطوته : ثلاثيات مع البيانو وضوناتاته للفيوليفشيللو والبيانو وسيمفونيته من مقام دو للديوان الكبير (١٨٠٠) ، ولكنه شفق أيضاً بالقوة الميلودية للألحان موتزارت كما أنه طبق فكرة تفاعل الألحان التى ابتكرها هايدن . وفى صوناتاته قام بعملية عرض اللحنين المتعارضين (١) إلى جانب استمراره فى التأليف من النماذج البنائية التقليدية . ولكنه عندما كان يعالج المادة الأوركسترالية والطريقة التى يوزع بها الآلات بأصواتها المختلفة لكى تؤيد الفكرة الموسيقية الأساسية وتدعم معناها وتقوى التعبير عنها كان فى كل هذا قد بلغ حدود الطرافة والابتكار .

(١) ويقصد بذلك : اللحنين الأساسيين الذاذ تقوم عليها الصورة البنائية لنموذج الحركة السريعة لصوناته . فكان اللحن الأول عادة من طابع درامى والثانى من طابع غنائى وهما بذلك يتعارضان من حيث الطابع . وهذا التعارض لازم لأقامة المقابلة فى أسلوب الكتابة من هذا الغالب تلك التى حرص على إظهارها مؤلفو الصوناتة والسيمفونية من كبار الكلاسيك والرومانيك كما لا يزال يحرص عليها المؤلفون المعاصرون أيضاً . - المراجع

الى هنا كنا دائما لاتتحدث الا قليلا عن حياة الموسيقين الخاصة ذلك لان المؤلفين الكلاسيك لم يكونوا يظهرونا على حالاتهم النفسية من موسيقاهم بل كانوا يستهدفون عن طريقها الانسانية العامة - فكرة الانسان بوجه عام - وذلك في صور خالدة من الجمال المطلق ولكن الحال تختلف مع ييتوفن ومن تبعوه إذ تجد مؤلفاتهم وكأنها جزء من حياتهم فهي لذلك بمثابة التقرير الشخصى وبالطبع قد بولغ في تصوير الدور الذى لعبته حياتهم الخاصة في تكييف مؤلفاتهم . ولكننا لو اسقطناها كلية من حسابنا فقد يكون هذا جهلا كبيرا منا بدقائق هذه المؤلفات . وهنا بالذات يقع الحد الفاصل بين عصر الكلاسيك وبين الرومانتيك أصحاب الطريقة الدائبة ، فهناك إذن كنا نستمع ببساطة الى الموسيقى وحسب بينما لا نستطيع الاستماع الى موسيقى ييتوفن دون التفكير في شخصية ييتوفن وحياته العاطفية التمس تلك التى يبدو أنها كانت تلهب خياله . فكلما اعتقد أنه اصاب الراحة والطمأنينة الى جوار امرأة لم يكن هذا إلا بمثابة تمهيد فقط لتجفئه آلاما أقسى وأمر . وهذا بالذات السر فى انه كان يستوحى مؤلفاته من آلامه .

* * * *

لقد أحب جوليتا جيتشاردى التى اهدى اليها صوته ، ضوء القمر ، عام ١٨٠٢ وفى السنة التالية تزوجت من الكونت جالينبرج

ولقد كان وقع ذلك ألما على بيتهوفن حتى أنه فكر في الانتحار^(١).
لقد مر بفترة من حياته تعاقبت عليه خلالها حالات من الثقة في
رحمة الله ومن الاستسلام لليأس والقنوط . وكانت هذه الفترة
بالذات هي التي أنجز خلالها كبار الصوناتات للبيانو (صوناتاته من
مقام دو للديوان الصغير وصوناتاته كرويتزار^(٢)) والأغاني الدينية
والسيمفونية الثانية (١٨٠٣) .

ولقد كان لنجاح أنظمة الثورة الفرنسية وانتشارها بأوروبا بفضل
نابليون ما حفز بيتهوفن لأن يؤلف « سيمفونية البطولة » ، Sinfonia
Eroica عام ١٨٠٤ التي أهداها إلى القنصل الأول نابليون^(٣) ولكن
هذه السيمفونية قد أثارت معاصريه بأسلوبها الجريء وبتشعب تشكيل

(١) هذه الرواية مبالغ فيها والمعروف أن بيتهوفن لم يفكر في الانتحار إلا مرة
واحدة في نوفمبر ١٨٠٢ — أي قبل أن يتزوج جوليتا — وذلك عندما أصيب
بالصمم وأصبح لا يستطيع التفاهم إلا بالكتابة وقد سجل ذلك في وثيقة معروفة باسم
« وثيقة هايلجين شناد » ولكنه على كل حال استطاع أن يتغلب على هذه الأزمة
النفسية بماله من قوة الشخصية الخفية — المراجع .

(٢) لم يكتب بيتهوفن صوناتاته كرويتزار للبيانو وإنما كتبها للفيولين والبيانو
(٣) يستند المؤلف على رواية لشيندلر ، صديق بيتهوفن ومؤرخ حياته ،
مؤداها أن بيتهوفن كانت قد أهدى السيمفونية إلى بوتابرت عندما كان قنصلا أولا
« بحكومة الإدارة » ولكنه لما علم بتعيينه نفسه « امبراطورا » لفرنسا ولعظم دول
أوروبا نار ومزق صنعة الأهداء واكتفى بتسمية السيمفونية « سيمفونية البطولة »
Sinfonia Eroica . ومن الصعب التسليم بهذه الرواية فلحن البطولة التي تدور عليه
موسيقى السيمفونية أخذها بيتهوفن عن موزارت في افتتاحية « باختيان وباختين »
وفكرة البطولة قديمة عند بيتهوفن ولها أصداء ممتدة في موسيقاه السابقة واللاحقة
على هذه السيمفونية — المراجع

أجزاء ألحانها وتزاحمها في عملية التفاعل بما جعلها تبدو في بنائها دون الوحدة التي تصل بين أطرافها . كما أثارهم أيضا بأسلوبها المشدد الذي يظهر بجلاء ذلك التحول في أسلوب التأليف واتجاهه نحو طريقة الرومانتيك .

وفي عام ١٨٠٥ مثلت أوبرا فيديليو بفينا بعد خمسة أيام من دخول القوات الفرنسية لتلك المدينة . ولكنها لم تصب نجاحا كبيرا وقتئذ ولقد أعيد تنظيمها وأدخل عليها تعديل جوهري عام ١٨١٤ .

وفي هذه الفترة خطب بيتهوفن ميرزا برونزفك فكتب سيمفونيته من مقام سي بيمول ^(١) وهي أكثر سيمفونياته رقة وحنانا وعذوبة للألحان . وكتب إلى ميرزا صوناتة من المجموعة رقم ٧٨ وإلى أخيه صوناتة « الأحاسات الفياضة » Appassionata ^(٢) كما وضع السيمفونية الخامسة من مقام دو للدويان الصغير والتي عزفت لأول مرة عام ١٨٠٨ في نفس الوقت مع « السيمفونية الريفية » ^(٣) . وهذه السيمفونية تبدأ باللحن الشهير الذي يصور « القدر وهو يطرق بابه » ^(٤) وتسير الموسيقى فيها بأسلوب درامي قوى وختامها هائل .

(١) وهي السيمفونية الرابعة وقد تم تأليفها عام ١٨٠٦ .

(٢) وكلامها للبيانو .

(٣) وهي السيمفونية السادسة من مقام فا للدويان الكبير ، — المراجع

(٤) هذه الرواية من نسج خيال شيندلر صديق بيتهوفن ومؤرخ حياته الذي لازمه منذ عام ١٨١٦ حتى وفاته . إذ من غير المقول نسبتها لبيتهوفن وهو عندما أراد أن يكتب سيمفونية تصويرية بين لنا قصده بالتدوين على كراسة التوزيع لآلات الاوركسترا كما هو الحال في السيمفونية السادسة فصاها بالريفية وسمى الحس صورا التي

وأما السيمفونية الريفية فيفسر روح أسلوبها عبارة كتبت على الجزء الموزع لعزف النبولينه الأولى وهى : « تعبير عن المشاعر أكثر من مجرد التصوير ، وفى الواقع هذا هو المهد الذى قطعه على أنفسهم كبار الرومانتيك فهم يعبرون عن كل شيء بقيمته الشعورية . وفى هذه السيمفونية التى تعد من كبار المؤلفات الموسيقية التصويرية المشتعلة على أعذب الألحان تجد بيتوفن لم يهتم بمحاكاة أصوات الطبيعة بل غنى بالتعبير عن المشاعر التى ولدتها الطبيعة فى نفسه .

وفى الحق لقد أراد شراح مؤلفاته أن يضعوه على الخصوص فى موضع التعارض مع كل من سبقوه . ولكن الموسيقى الوصفية قبله لم يكن لها هدف يختلف كثيرا عن هدفه منها وينحصر وجه الاختلاف فقط من حيث أسلوبها .

وفى عام ١٨١٢ كتب السيمفونية السابعة من مقام « لا ، ذات الأسلوب المتوثب والسيمفونية الثامنة من مقام « فا ، فى نفس الوقت تقريبا ويسودها طابع الهدوء ، ولا يجاريه أحد فى ثقته فى قوة عبقريته وفى إعتداده بوقار رسالته الفنية . وكان يعيش فى صلة من الصداقة مع أرفع الشخصيات من نبلاء فيينا . وفى وقت توقيع معاهدة فيينا عندما كان يتناول العشاء على حائدة الارشيدوق

== ترمز لها اجزاؤها الخمسة بما يلى (١) شعور بالسعادة عند لقاء الريف
(٢) « على شاطئ الندير » (٣) حفلات الفلاحين المرحية (٤) زوينة
(٥) شعور بالأمتان والسعادة لعودة الصعو من بعد العاصفة . — المراجع

رودولف (١) كان يطيب له أن يرى الملوك الأجانب يتقربون منه على حد تعبيره .

ولكنه مع ذلك قد تعرض إلى شئ الأزمات المادية والادبية فقد كان عليه أن يفقد كل أمل في أن يتزوج من تيريزا كما لم تتحقق له تلك الوعود المالية التي قطعها له الأسراء لمساعدته - (الارشيدوق رودولف والامير لوبكوفيتس والامير كينسكى كانوا قد وعدوه بجعل مالى كبير لكي يعرض عن قبوله اقتراح جيروم بوناپارت ملك وبستيفاليا) — وكان إلى جانب ذلك قد اعتاد حياة اليسر ولم يستطيع أن يتنقص من مستوى معيشته .

ولقد أخذ نفوره من الناس وعدم تسامحه معهم يزداد يوما بعد يوم حتى أضفى في نهاية الامر يعيش في عزلة مطبقة . فكان يشكو في كبرياء لا تخلو من المرارة من أن الناس قد انصرفوا من حوله وكأن مجتمعه قد تخلى عنه وقد أغرته مباهج الاوبرا الايطالية السهلة . لهذا كان أى تساهل من جانبه من هذه الناحية منافيا لكبريائه . فقد دأب على التمسك في عنف بما لمبقرته من حقوق لدى كبار الشخصيات حتى لم يعد أمامه إلا أحد أمرين أما التقهقر والاختلاص إلى السكينة واما أن يصبح أعظم شأنا وهو في عزله . وقد أصابه جرح بليغ في نفسه فلم يرد على كل حال أن يقهر ولم يكن يثق

(١) وقد اهدى له بيتهوفن صوناتة البيانو الخليفة المرونة باسم صوناتة « البيانو ذي المواكيش » Hammerlavier — المراجع

فى الناس وانما وثق فى الالمانية لهذا كان يقىس نفسه بالقدر فكان يواجه بذلك العالم الخارجى وعالمه الباطن ...

ومن أجل ذلك نجد يتهوفن قد تخفى فى حرية تامة كل الحدد التقليدية وقلب كل الصور البنائية الكلاسيكية ليذهب بعيدا مع أدق التعبيرات عن مشاعره ، كما أصبح أسلوبه أكثر صرامة وأكثر تجريدا وفى نفس الوقت أطوع إستجابة لمواقفه المتدفة .

وزاه إذن وقد عاد إلى أساليب الفرجة والبوليفونية وسائر الأساليب الكونترابنتية التى كان قد اعرض عنها المؤلفون منذ عهد باخ ، وفى صخب ثوراته كان يسخر كل أنواع التعقيدات الفنية فى أدق ألوانها ، ويتضح كل هذا من صوناتاته الخمسة الأخيرة للبيانو التى ألفها بين عام ١٨١٥ ، ١٨٢٢ ومن موسيقى القداس الذى وضعه من مقام رى وقد وصل به إلى أسمى الآفاق عن طريق صرح بنائه الفخم وجولاته الشعورية الرائعة التى يستعد فيها كثيرا عن نقطة البداية .

وفى عام ١٨٢٤ قام بعض الهواة من أهل فينا بتأييده ماليا ليتمكن من إخراج سيمفونيته التاسعة والى قبولت بحماس رائع وأمكن القول بأنها خلاصة أعماله فى حياته ، لا لأنها تلخص كل ما كان يجيش فيه من آمال عريضة ومن خفقات مؤثرة وحسب ولكن ايضا لانتا نجد بها ألحانا كان قد بدأ بعدما منذ صباه . ولم يعد يكفيه الاوركسترا فى إخراجها لهذا أضاف فى نهايتها قصيدة " نفييد الفرح " التى كتبها شيللر لتفنيها بمجموعة من الأصوات الانسانية

في روعة وجلال . ولقد صرف يتهوفن العامين الآخرين من حياته في تأليف آخر ربايعاته العظيمة للوتريات ، فقد شعر على غير إنتظار برغبة في الاعراض عن الاوركسترا بعد أن حصل عن طريقه على آثار بعيدة المدى ، وبدلا من ذلك كتب لأربع آلات وترية (١) وتكشف لنا من هذه الرباعيات عظمة الفنان في صورة أكثر خفاء . وأكثر تركيزا من خلال رداثها المتكشف الذي يبدو أحيانا ضيقا وخفنا . وفي هذه الرسالة النهائية التي يبعث بها يتهوفن الى الاجيال التالية يفرغ فيها أجمل ما ملكته نفسه من نفحات .

* * * *

شوبرت

لعل يتهوفن وشوبرت لم يتقابلا بالمرّة رغم أنها كانا يعيشان بالقرب من بعضهما ورغم أن كلا منهما كان يكن الإعجاب للآخر... والواقع أن كليهما تختلف شخصيته عن الآخر تمام الاختلاف . فبينما كان يتهوفن أممهور الموسيقى يعمل في صحبة مجتمع كبار الاشراف كان شوبرت وهو ابن أحد المعلمين بالمدارس وكان هو نفسه مدرسا يحيا حياة برهيمية في صحبة أصدقاؤه من الشبان . ومن جهة أخرى بينما كان يتهوفن يشقى في تركيز مشاعره في التأليف

(١) هي إثنين من الفيولينه وفيلولا وفيلوفيللو ومجموعتها تسمى برامى الأوتار - المراجع

كان شوبرت يكتب في سهولة بلغت حدود الإعجاز . وإنك لتعجب من وفرة المؤلفات التي جاءت بها قريحة إبان حياته القصيرة فكانت الموسيقى تنهمر منه وكأنها ماء يتفجر من ينبوع وفي صفاء البلور المنبثق من قلب الغاب

وفرانز شوبرت (١٧٩٧ - ١٨٢٨) ولد في ليشينفالت بالقرب من فينا وقد بدأ وهو صبي يثنى بفرقة منشدى البلاط . وقد رفض وقتئذ بمئة لاستكمال دراسة الموسيقى . إذ كان يثنى بالدراسات الفنية ، ولكنه استطاع بفطرته أن يكشف أسرار المهنة بما يشبه المعجزات وفي الثامنة عشر من عمره كان قد ألف عدة أغاني رائعة مثل مارجريرت والمغزل وملك الغاب Harikoniis والمسافر Wanderer وكان هذا النوع من الأغاني الرفيعة Lied ذات الأسلوب الشاعري العميق والطابع المرح أو الحزين بما تميز به الألمان وتناوله شوبرت بالتنمية بصفة خاصة .

ولقد بلغ شهرة جعلته من أكثر المؤلفين حيوية وشعبية عن طريق هذه الأغاني الرائعة ذات الجاذبية العجيبة . ولقد كتب منها خلال خمس عشر سنة ستمائة ثلاثة وثلاثين قام بتلحينها من أشعار جوته وشيلر وروكرت وهابني وأوهلاند ، والموسيقى بها على وثيق الصلة بالكلمات وتعمل على تمجيد المعنى بقوة خفية وقد استخدم شوبرت هذه الأغاني لترجم بها عن أدق ما كان يقصر به من إحساسات رفيعة في كل مرة كان يواجه الطبيعة . وذلك في أسلوب فياض بديع لم يستطع بمجاراته فيه أحد من الموسيقيين . وأما مصاحبة

البيانو لها فكانت تسمح له بالإيحاء بخلق أجواء أضفت حيوية رائعة على ما كان يعبر عنه من عواطف بينما كانت الألحان فيهبأ تشق مسارها وكأنها نوع من الأرتجال . وسواء كان يتقن لنا بخرير الماء في الجداول أو يرتفع بنا إلى أعماق العواطف النزاجيدية فأنتك دائماً تحس بمحيقة ما يصوره وببساطة وسذاجته أيضاً . وانا لنحفظ الكثير من هذه الروائع القصيرة أمثال « ملك توله » و « سمك الترويت » ، « والنجوى » ، « والشنبه » ، « والموت والفداة » (١) وكذلك سلسلتين من الاغانى ذات الاشعار الدقيقة المؤثرة هما : « الطحانة الحساء » ، « ورحلة الشتاء » . ويظهر لنا من خلالها شخصيته فى صورة الصبي المرح والمثالى الوديع الذى لإعتاد الخروج أيام الاحد فى زمة مع رفاقه إلى الريف المحيط بفينا والتوقف هناك بمشاربه الصغيرة .

ولقد إستلهم شوبرت من أغانيه موسيقى كتبها للبيانو فألف مثلاً « لحظات موسيقية Moments musicaux » (٢) والتي طالمأ ألهمت وحى من تبعوه من الرومانتيك .

ومن جهة أخرى قد يكفى لتأيد مجده ماكتبه فى دائرة موسيقى الحجرة خصوصاً رباعياته للوتريات إلى جانب سيمفونياته الرائمة

(١) ولد كتب رباعية لوتريات آية فى قوة التركيز الشعورى على لحن هذه الأغنية تعرف باسمها - المراجع

(٢) وهناك أيضاً « فانتازيه السافر » Wanderer - Fantasia التى كتبها على أساس لحن أغنية الشهير بهذا الاسم . - المراجع

وأشهرها « السيمفونية التي لم تم » Inachevés كما أنه ألف أوبرات (١) وأناشيد. وترانيم وموسيقى للقداس تشتغل على صفحات من موسيقى غاية في النقاء ودقة الاحساسات .

فيبر :

ولد كارل ماريا فون فيبر (١٧٨٦ - ١٨٢٦) بدوقية هولشتاين وقد عاش أربعين عاما وهو شغلة من الفكر المتقد يحتويها جسم أضعفته الآلام أكثر مما فعلت بموزارت وشوبرت . وكان أول الامر رئيسا لفرقة المنشدين بكنيسة دوقية فيرتمبرج Wurtemberg بكارلزروهة Carlsruhe وكان مع ميربير من تلاميذ الآب فوجلر ولكنه سلك طريقا معارضا لزميله في الدراسة . فبينما إتجه ميربير نحو الفن الايطالي في الكتابة نجد فيبر تحت تأثير أستاذه قد أستهوته ألمانيا بسحر الحانها الشعبية . فبدأ بدار أوبرا فرانكفورت بأخراج أوبرته « سيلفانا » ثم التحق بوظيفة قائد أوركسترا المسرح الوطني ببراج وبعدها بمسرح درسدن . ولقد اهتم اهتماما بالغا بتثقيف الجمهور فأخرج لهم أوبرات فرنسية وأخرى ألمانية .

وفي عام ١٨٢١ مثلت مسرحيته « القناصر » Freischutz بمدينة برلين فاصابت نجاحا كبيرا في أنحاء ألمانيا بأسرها وقد إتضح منها أن وحى تأليفها كان ألمانيا صرفا . وبعد أربع سنوات أخرجت

أوبرا أوبرون Obéron بلندن فقبلت بحماسة كبيرة . ولقد مات
فيلر بهذه المدينة بعد بضعة أسابيع من إخراج هذه الأوبرا .

ويفوح من مؤلفات فيلر عطر من نوع برى كما تسمع منها أصداه
غابات الصنوبر وما توحيه من حنين إلى جانب الأساطير الخيالية
للقصص الجرمانى القديم عن الجان وهى أيضا ثمرة خيال دقيق
ومتفكر دون اسراف كما أن أسلوبها يتسم بالدقة أيضا ويسير فى تلوين
خفيف وكأنه العطر الطيار بما لا يخشى معه تولد آثار عنيفة كالتى
توجد فى المسرح الايطالى أو فى مسرحيات التراجيديات من
أعمال فاجنر .

ورغمًا عن نزعتيه الرومانتيكية والطابع الوطنى الذى تنتم به
موسيقاه إلا أنه مع ذلك يتبع مدرسة أوروبا القديمة ، ولكن
من حيث نظرياته وما وصل اليه من نتائج أوركسترايه ، وهى
ما تأثر بها بيرليوز وفاجنر فإنه يستهل بها عهد التحول الكبير فى
المسرح الغنائى حتى أمكن إعتبار مسرحيته ، إيريات و Euranythe ،
صورة أولية لأوبرا د لوهنجرين ^(١) .

شومان :

وروبرت شومان (١٨١٠ - ١٨٥٦) المولود بمدينة زفيكاو
من أعمال ساكسونيا فهو ابن أحد أصحاب المكتبات . لهذا كان
أديبا وموسيقيا فى آن واحد . وقد شغف منذ شبابه بأدب الرومانتيك

(١) أوبرا كتبها فاجنر عام ١٨٥٠ - المراجع

وكانت وقتئذ بدأت تنشر نفعاته الأولى . كما أنه كان يدرس الحقوق
بلاييزج Leipzig وهايدلبرج Heidelberg وهناك تتبع التيارات الفكرية
الكبيرة لفلسفة « كانت » KANT ، وشيلينج ، وفيشت ، وكان
شديد الإعجاب بيوهان بول ويختر^(١) .

وكان مرهف الحس ومتشعب في إحساساته إلى حد التعرض إلى
أزمات عصبية كما كان عازفا على البيانو وشاعرا وفيلسوبا في
آن واحد .

وفي لايبزج تعرف على استاذ البيانو فردريك فيك وابنته كلارا
وكانت وقتئذ لا تزال طفلة صغيرة لكنها كانت عازفة ماهرة على
البيانو أيضا وقد لعبت دورا هاما في حياته .

ولقد أراد أن يصبح من كبار العازفين المهرة ، وربما تحقق
له ذلك لولا أنه فقد حركة أصبع من أصابعه في حادث^(٢) ،
فانقطع إلى التأليف وأسس في نفس الوقت مجلة موسيقية كان يحارب
عن طريقها التفكير الكلاسيكي^(٣) وانحطاط الذوق العام والميل إلى

(١) ومن كتابه « سنوات الأشرار » Flegeljahre إستوحى موسيقى مقطوعته
الشهيرة للبيانو : « الفراشات » Papillons - المراجع

(٢) لقد صور له الخيال بأنه لكي يحصل على درجات الطلاقة الفنية لحركة أصابع
يده لا بد له من حيلة وهي أن يربط أوسط يده اليمنى بوثاق شديد لكي يستطيع بذلك
أن يتغلب على كل الموانع المادية ويمكنه عزف أصعب المبارات رغما عن الموانع
فأصيب من جراء ذلك بالملل في أصبعه وانتهى بذلك أمر الطلاقة في عزف البيانو عند
هذه المسألة .. (رواية ذكرت في المقالة عن شومانت بفاموس لاروس من
الموسيقى) - المراجع .

(٣) وهي مجلة دورية باسم « المجلة الموسيقية الجديدة » أسسها عام ١٨٦٤
وعاونه على إصدارها بيرليوز وفاجنر - المراجع

« الروتين » من جانب الموسيقيين والجمهور على حد سواء . ولقد كان من أوائل من اعترفوا وإبتهلوا بظهور عبقرية شوبان ...

إلى هنا لم يكن شومان قد ألف إلا بعض مقطوعات البيانو التي لم تكن قد عزفت إلا في زمرة من أصحابه في حين كان يصعب فهمها على الجمهور . وفي هذا الوقت أيضا كانت كلارا قد كبرت فوقع في شرك حبها لكن أبوها بما انطبع عليه من حكمة كان يعارض في زواجها من هذا الشاب ذو التفكير المتطرف أو الحساسية الشديدة الأرهاف التي أدت إلى ظهور علامات تدل على إخلاله العقل ، وفي هذه الفترة أيضا ألف أولى مجموعات أغانيه الرفيعة : حياة امرأة وحبا ، وغرام الشاعر وغيرها

وبعد اجتيازه مئات الصعوبات المؤلمة استطاع أن يتزوج من كلارا (١) فظلت دائما إلى جواره أكثر الناس حبا له وأندم فهمها وتفانها في إخلاصها له ...

واقف بدأ بعد ذلك في تأليف سيمفونياته وكبار مؤلفاته للفناء والاوركسترا مثل « الفردوس والجنان » و « مانفريد » و « فاوست » وتنعكس من هذه المؤلفات عبقرية مؤلفها الفنائية ولكنها مع ذلك تظل متناثرة في بنائها ومفككة في أجزائها ويبرز شومان على الخصوص في المقطوعات القصيرة وفي مقطوعات البيانو من ذات الجمل القصيرة التي تفيض بالمواطف فتختلف من ورائها أروا شعوريا حاراً .

(١) وقد لزمه الزواج منها حكم الفناء بعد أن عاونه فرائز ليست بالمهادنة في المحكمة لصالحه - المراجع .

وفي عام ١٨٤٥ ظهرت عليه علامات الانحلال البدني والعقلي بصورة بشت على القلب مما إستوجب ضرورة علاجه . ولكنه في ثورة من التفكير حاول أن يهرب من مرضه وطفنت عليه فكرة الموت فألقى بنفسه في نهر الراين . وقد أمكن إنشأله ولكنه بعد عامين توفي في إحدى المصحات .

ولقد كانت حياة شومان بما لإعترضها من ثورات نفسية وآلام مبرحة إلى جانب حبه وتقديره لشعراء عصره وبلاده مما وضعه في قمة مدرسة الرومانتيك .

وأما مؤلفاته للبيانو فكانت ذات خيال رائع وأحاسيس متغيرة تعبر عن آلام نفسه ويكتنفها بريق قوى لا يلبث أن يخفى وراء أجزاء تعبر عن الحنين الهادئ أو تجدها تختتم في هبرات . ولقد خلق شومان أسلوبا خاصا للبيانو في التعبير الموسيقى على غرار ما إبتكره كوبران للكلافسان . ومن جهة أخرى فهو كثيرا ما يقارنوه بشوبرت ذلك أن كليهما كتب أغاني رقيقة من نوع رائع . لكن شوبرت أبسط في أسلوبه وأكثر ميلا للوصف فهو يرى الأشياء التي ينقلها إلينا بنظر الرقيب الساذج ولكنه يصفها في عبقرية الشاعر . أما أغاني شومان فهي من نضجات تفكير أكثر ثقافة وأكثر تعقيدا فهي تكشف لنا عن مشاعره الوجدانية . وكل ما ورد بها يتصل به وبأمرجته وبنزعتة العصبية وقد وجد فيها أفضل النماذج وأنسبها تعبيرا لآلامه ولثورات نفسه لهذا كانت مؤلفاته عبارة عن متتاليات من صور صغيرة متقابلة أو مختصرات التسجيلات شخصية تؤلف في

بمجموعتها دراما سيكولوجية عن حياته الخاصة . عرف هو كيف
يعنى عليها أحاميلسه المتعددة بجميع ألوانها وظلالها .

ميريلسون :

فيليكس مندلسون (١٨٠٩ — ١٨٤٧) هو ابن أحد رجال
المال من أثرياء اليهود بهامبورج . وفي العاشرة من عمره كان يقود
عزف بعض مؤلفاته في منزل والده . وبفضل مركز أبيه وما ترتب
عليه من ميزة استطاع أن يتصل في سهولة بكبار الموسيقيين في
عصره . وعندما كان في رحلته بباريس تعرف هناك على شيروبيني
ومعظم الشخصيات الموسيقية البارزة بفرنسا كما أقام صلة الصداقة بينه
وبين كل من فيبر وشومان .

وفي عام ١٨٢٩ توجه إلى إنجلترا وبدأت شهرته منذ هذا التاريخ
فنظم هناك الحفلات الموسيقية التي تجلت فيها مواهبه الخاصة في
قيادة الاوركسترا إلى جانب ملكة التأليف الأنيق الواضح الأسلوب
كما رسم خطى هاندل في بناء نماذج الموسيقى ومن أجل ذلك أعجب
به جمهور لندن وعين بعد ذلك قائدا لاوركسترا بلدية لايزيچ ثم
مديرا لمعهد الموسيقى (الكولسيرفاتور) .

وقد ألف نماذج من الاوراتوريو والكاتاتانا والسيمفونيات
وموسيقى تؤيد التمثيل في مسرحيتي دأتاليا ، و د حلم ذات ليلة
بمختطف الصيف ، التي كتب افتتاحيتها ولم يكن بعد قد تجاوز

السابعة عشر من العمر ^(١) ولقد كانت صفاته العملية التي ميزته بالقدرة على الكتابة بسهولة منارة به من جهة أخرى . فكان يستعيد في محاكاة حرفية أسلوب المؤلفين الذين اختارهم كمرشدين له . وكان يحاول أن يستهوى السامع بطريقة ميلودية تافهة كما كان ينغمس في المبالغة للتعبير عن مشاعره بما لا قيمة له ^(٢) .

والجزء الهام في مؤلفاته هو ما تتضح فيه طلاقته الفنية ورشاقته أسلوبه : مثال ذلك نماذجه من الكاريشيو والفانتازيات والفواصل السريعة البراقة ... الخ .

شوبان :

وأما شوبان (١٨١٠ - ١٨٤٩) فكان وحيدا في فنه ولم يكن له سلف مهد له الطريق أو خلف ترسم خطاه . ولا يمكن محاكاة أسلوب شوبان دون التورط في نسج صور منقولة زائفة . وهو من هذه الناحية يعد أكثر من شومان بل ومن تلك الزهور النادرة العجيبة التي تفتحت من وسط الفردية الرومانيشكية .

(١) وصحتها الثامنة عشر لأنه كتب هذه الافتتاحية عام ١٨٢٧ وقد ولد عام ١٨٠٩ - المراجع .

(٢) هذا حكم فاس ومطرف بشأن موسيقى مندلسون - استمع الى الكونفرتو الذي كتبه للفيولينة والاوركسترا أو الى الأغانى الرفيعة التي كتبها هذا المؤلف فإنك دون شك تبين نضارتها وعذوبة ألحانها وقوة التعبير المركزة الى جانب صياغتها في أسلوب ينتمى بالرشاقة الأثيرية وليس فقط لجرد لإظهار الطلاقة الفنية في العزف أو النقاء - المراجع .

وهو مولود بالقرب من فارسوفيا من أب فرلى من مقاطعة اللورين كان مدرسا بمعهد فارسوفيا وأما والدته فكانت بولندية .

ولقد إستهل باكورة نجاحه فى العزف على البيانو بفارسوفيا وفيينا . لكنه أتم تنمية مستقبله الفنى الباهر بباريس وكان قد رحل إليها قبل الثورة البولندية بوقت قصير . وهناك إندمج فى مجتمع مثقف حيث تقابل مع بالزاك وجورج صاند وهانرى هاينى^(١) وبيرليوز ولبست وميربير وديلاكروا^(٢) وهم الذين تركوا لىنا صورة صادقة لحياته المضطربة .

وكان ذلك الفنى ذو الشعر الطويل واللون الشاحب المرضى وعيى الفتاة فى رداءه الأنيق بمعبود المجتمع الباريسى .

وكان فى الخامسة والعشرين من عمره عندما قابل جورج صاند واستمرت علاقتهما عشر سنوات . وكانت علاقة خيالية مضطربة حيث كان حب كل منهما الآخر وسيلة لاستلهاام مشاعره الفنية بطريقته الخاصة . فقد ذاق جورج صاند أول الامر لذة عاطفة تشبه الامومة فى اهتمامها ، بمريضها المزيم ، إذ كان شوبان مريضاً بالسل الذى أودى بحياته آخر الامر . فاصطحبته إلى باليار واستمرت حياتهما بعد ذلك موزعة بين الإقامة بباريس ونوهان . وكانت هى تحب أن تحيط نفسها بمجتمع صغير من الفنانين ورجال السياسة

(١) بالزاك قصصى فرلى وكذلك جورج صاند وأما هاينى فهو شاعر ألماني من الرومانتيك — المراجع

(٢) ديلاكروا رسام فرلى شهير — المراجع .

والادباء . وأما هو فكان غارقا في بحار أحلامه ولا يظهر في هذه المجتمعات إلا متى ألت عليه جورج في الرجاء ولكي يعترف على البيانو .

وكان كلاهما يتفعل في دائرته الشعورية فتفيض منه نفحات النبوغ بما لا مثيل له وكان شوبان لا يعبأ بالحياة ولا بهم بأمورها إلا قليلا فكان يعيش منطويا على نفسه كابنا آلام مرضه بين جوانحه ... ولقد تخلت عنه جورج صاند في السنتين الأخيرتين قبل وفاته .

وفي مقابر بيرلاشير^(١) ذر على جثمانه التراب من أرض بولنده بما كان يحتفظ به منذ أن ترك فارسوفيا في كأس من فضة .

ولقد ألف شوبان خاصة للبيانو فكان يفكر ويتفكر بلغة البيانو كما استطاع أن يستنبط منه آفاقا صوتية عظيمة والتي لم يتمكن من مجاراته فيها . وكانت نماذج الكلاسيك المحددة البناء تضيق جدا بل وتقتصر في أن تحتوى جولات خياله الواسعة فكان يطلق على مقطوعاته أسماء تناسب ووحى خياله : « ليليات » ، — Nocturnes —

« مقدمات » ، — Préludes — « دراسات » ، — Etudes — وهلم جرا ... أو كان يتناول موضوعاته من نماذج الرقص الشعبي لبلاده حيث كان يصل عن طريقها إلى إمكانيات في التعبير لا حصر لها .

وكان يبدأ بلحن يسير في إدخاله رويدا رويدا حتى يلتئم مساره الميلودي ويغض الطرف عن الكتابة البوليفونية ويكتفى بالمسير في اللحن مع مصاحبته في منتهى الثراء والدقة . كما كان يرسم من حول

(١) وهي بالقرب من باريس — المراجع .

اللعن إطاراً حدوده غير ظاهرة يتضح منه الفناء ملونا بعدة زخارف دقيقة وثمينة . ومن جهة أخرى أدخل شوبان على موسيقى البيانو عددا كبيرا من المبتكرات بالتجديد في الأجزاء الانتقالية للمقطوعات ولاستحداث الاشكال الموسيقية الطريفة ومركبات « الاريجيو » ، — Arpeggios — الكبيرة التي كان يفضي عليها وضوحا وقوة بما وسعه من تنوع الخيال عا لاحد له . فكان يضاعفها دون أن يقطع إتصال المسار الميلودي . وفي نشوته الرومانتيكية كان يعبر عن إحساساته الشخصية ويكرر ذلك بجلاء في عدة أوضاع حتى أنه كان يبدو في بعض الأحيان وكأنه قد تورط في الاختيال بنفسه بالاستغراق في إظهار إحساساته الشخصية .

ومع ذلك ، وحتى مع اعتبار هذه الكبوات الشعورية ، يظل شوبان موسيقيا عظيما فهو لا يعد شاعر بصور الألم بموسيقاه وحسب بل أنه بأسرنا على الخصوص في « دراساته » للبيانو وفي مجموعة نماذج « البولونية » العظيمة ذات الايقاع الخشن القوي والخيال الرائع ، وهو نبيل أيضا ورفيع في أسلوبه حتى في عباراته المنخوقة وهو عظيم عندما يعبر لنسا في صراحة وحماسة عن نفسه الفياضة وآلامها .

بيريوز :

وبيريوز كان هو الآخر — مثل شوبان — وحيدا في فنه عبر تاريخ الموسيقى فيتما بحصر شوبان طرائفه الرائعة في موسيقى البيانو نجد أن عبقرية بيريوز في التجديد تجعل في توزيع آلات

الأوركسترا. فهو أكثر الفرنسيين في عصره إهتماما بالتلوين في توزيعاته الأوركسترالية .

ولقد ولد هيكتر بيرليوز (١٨٠٣ - ١٨٦٩) بمقاطعة دوفينه - Dauphiné - وكان مقدراله أن يرسم خطي أبيه في السلك الطبي . ولكنه إنجبه نحو الموسيقى على عكس إرادة أسرته فأصبح تلميذا على ليسور وفي عام ١٨٣٠ حصل على جائزة د روما ، ^(١) Prix de Rome بعد أن أخفق في الحصول عليها عدة مرات . وفي هذه السنة أيضا أخرج « السيمفونية الخيالية » Symphonie Fantastique - ذات الموضوع الأدبي والتي تعتبر الصحيفة الأولى التي كتبت في الأسلوب الذي سموه « بموسيقى البرنامج التصويري » .

ولقد أوحى له إقامته بروما بتأليف موسيقاه الرائعة عن « هارولد بايطاليا » وقام بعد ذلك بتأليف موسيقى « القداس » وموسيقى « بينفنتوتو شليني » Benvenuto cellini ورميو وجولييت ولكنها لم تحب أي نجاح كما لم تحو مسرحيته لاوبرا « لعنة فوست » أي نجاح أيضا .

(١) منذ عام ١٨٠٣ تمنح أكاديمية الفنون الجميلة بفرنسا « جائزة روما » لكل من يفوز بها في مسابقة شروطها كما يلي : يحجز المسابق على أفراد داخل حجرة Loge بالأكاديمية الوطنية لمدة يومين ينجز خلالها موضوع المسابقة الذي ينحصر - بالنسبة لخدمة الموسيقى - في تأليف من نموذج الكانتاتا من لحن تعينه له لجنة المسابقة . وجائزة روما تمنح في الموسيقى وأيضا في الرسم والنحت والعمارة . وهي من درجتين الجائزة الأولى ومنح صاحبها بثنة لمدة اربع سنوات يقيم خلالها فيلا ميديسيس بأيطاليا يتوافر خلالها على مبتكراته الفنية ، وأما الجائزة الثانية فتشتمل فقط منح الفسائز مدالية ذهبية - المراجع

وفي عام ١٨٤٣ رحل إلى الخارج فلاقى من الترحيب بألمانيا والنمسا وخصوصا في روسيا ما عزاه عن إخفاقه بباريس الذي كان قد أفقده إعتداده بنفسه وجراته كما فقد معها أيضا مبالغاته في التعبير فكتب مؤلفات من طابع أكثر هدوءا - بفضل تأثير جلوك فيه وهي : « طفولة المسيح » و « الترواديون » Les Troyens ولقد أراد بيرليوز أن يهر عصره بأفكاره الثورية وأن يعتبروه من أشد الموسيقيين التقدميين تطرفا - لهذا نراه وقد انشاق في شتى أساليب المبالغة في الموسيقى مما أثار دهشة الجمهور دون أو يصل إلى قلوبهم .

ولقد كانت حياته العاطفية مؤلة وشنيعة فقد أراد الحب ولكنه رأى أقرب الاصدقاء اليه وهم ينفضون من حوله وحتى تلك المغنية الأسبانية العجوز ماريا ريتشيو - Maria Recio - وكان قد اشركها في حياته الخاصة .

وكان يبرج حياته الخاصة في مؤلفاته على غرار بيتهوفن - الذي كان يعتقد بأنه نظيره من هذه الناحية . والواقع أن بعض الصحائف لما كتبه من هذه الوجهة تعد بلا مراعاة ذات قوة هائلة . ولكننا لا نجد لديه دائما سمو الالهام والعظمة المتدفقة التي تدهشنا بها مؤلفات سيد مدينة بون ^(١) .

وكانت الحان بيرليوز تتألف من ميلودية طريفة وتوزيعاته الاوركستراية مشحونة بالآلات الكثيرة ولكنها إلى جانب ذلك تفيض

(١) كتابة من بيتهوفن وقد ولد بهذه المدينة - المراجع

حيوية وغنية بالآثار المتنوعة للطابع الصوقي كما تشتمل على المقابلات العنيفة وجرأة الأسلوب القوي التي لم يصل إليها أحد من قبله .

ومع ذلك فهذه المهارة في الأثر الصوقي . وهذا الفوران الشديد في الأسلوب يساعده على إخفاء اضطراب تفكيره الموسيقى . ولقد كانت مقاصده تستهدف إظهارها أكبر مما كان ليكنار ، ولأن السيمفونية من عهد الثورة ونايليون من كان يرسم تعاليمهم لهذا تجد في موسيقاه كثيرا من التجاوز في الحدود . ولقد نصب نفسه بطلا للرومانتيك وليسكي يجر في الدعوة لإفكارها الجديدة لتنجأ إلى المبالغة في صنعة الفنية .

ولكن إذا أردنا أن نتبين أهمية برليوز في تاريخ الموسيقى خلال القرن التاسع عشر وجب علينا أن ننظر له في مكانه من هذا العصر . فقد كان مجد مييرير سائدا في السنوات القليلة من عام ١٨٣٠ مما انحط معه الذوق العام للجمهور . ولم يكن هذا الانحطاط قاصرا على فرنسا وحسب بل لقد رأينا كيف كان بيتهوفن في النمسا يتألم في آخر حياته من انحلال التفكير الموسيقى . فليس بالمعجب إذن أن تقابل موسيقى برليوز بالسخرة وسوء الفهم أول الأمر رغما عن قابليتها لاستهواء الجماهير بما لها من الآثار القوية (وقد إستهوتهم بالفعل بعد ذلك) .

ليست :

شب فرائز ليست « ١٨١١ - ١٨٨٦ » من أسرة من صفار البورجوازية المجرية وقد كانت تنفاته في طفولته على أيدي جماعة من

البوهيميين (الفجر) Tziganes وعندما إتصل بأوساط عائلة إسترهازى إستطاع أن يتحسس لبيتهوفن الذى أبدى بدوره شيئا من التحمس لصاحبنا عازف البيانو الصغير .

وكان ليست فى الثانية عشر من العمر عندما قدم إلى باريس وقام وقتئذ بجولات فى أوروبا إستطاع خلالها أن يأسر الجماهير بطلاقة الفنية الحارقة وبقوة تعبيره الموسيقى فى العزف . ولقد وضع عندئذ دراساته الاثنى عشر للعزف على البيانو ، الرائعة بما تحده من إنفعالات هائلة — ولقد كان يعيش فى قلب مجتمع الرومانتيك وكان يميل فى نفس الوقت إلى نزعات التصوف وإلى الذعة الثورية المنحرة السائدة فى عام ١٨٣٠ . ولقد كان تأثير بيرليوز فيه عظيما فقد كان هو أيضا يستهدف نوعا من الموسيقى يقرب من قصائد الشعر من طابع أدبى ووصفى .

وكانت علاقته العاصفة بالكونتيس داجو (المعروفة فى الأوساط الأدبية باسم دانييل شتيرون) تلة لرحلاته العاطفية التى قام بها على شواطئ بحيرة جنيف وضاف الراين وفى إيطاليا . ثم أنه أنجب ولدا وبنتين أصغرهما كوزيما تزوجت من هانزفون بيلو ثم من ريتشارد فاغنر .

وفى السادس والثلاثين من عمره قابل الأميرة فيتجين شتاين Wittgenstein وانغمس معها فى علاقة عاطفية أخرى أقل حدة من علاقته الأولى . ولكنه أقام لديها وأصبح رئيسا لموسيقيا لدوقيه فايمر الكبيرة بعد أن أحالها إلى مركز عظيم لنشر الموسيقى المزدهرة .

وال جانب ذلك كان على خلق كريم نادر فكان يعمل دائما على وضع كل موسيقى بمن يأنس فيه المواهب الفنية في مكانه اللائق (١) .
ولقد ألف سيمفونيه « فارست وداتى » إلى جانب قصائده السيمفونية الكبيرة من وحى الرومانتيك التى ألهمها رداء من الهارمونية الجديدة اللامعة . وهى تعد منبعا لبثقت منه شئ الابتكارات التى أخذ عنها فاجنر فى كثير من المواضع . ولكن تفاعل الأفكار الموسيقية بها غالبا ما يكون مضطربا بما يقرب من عدم مطابقتها لتلك الأفكار حتى يخيّل إنه إنما وجد قبل كل شئ كتلة لاظهار الآثار الصوتية الفخمة .

وأما موسيقاه فهى موسيقى الطلاقة الفنية Virtuosité ومن أجل هذا يجب أن تعترف بمن أنصفوا بهذه الطلاقة حتى يستطاع إبراز حقيقة ما تميز عنه . ولكن توزيعاته الاوكتراوية الضعيفة والجلبة التى يقيسها فى حركة موسيقاه تضفى عليها حياة مضطربة لا سبيل إلى إشباعها .

ومن جهة أخرى يعد ليست أول من طبق « براجم » قصائده السيمفونية التصويرية فى موسيقى البيانو بفضل ما كان فى حوزته من إمكانيات فنية .

وفى عام ١٨٨١ رحل إلى روما يتبعه رهط من تلاميذه والمعجبين به وكان وقتئذ فى مركز ممتاز حسده عليه الكثيرون كما كان يتبع

(١) نذكر على سبيل المثال من هذه الناحية خدماته التى قام بها لشوبان ولشومان — المراجع

رتبة الكهنوت الفخرية للقديس فرنسوا وربما أخرى عائلة . وفي هذا الوقت أيضا ألف موسيقى « أسطورة القديسة اليسانبات ، وموسيقى « كريستوس » ، ولقد كانت شيخوخة تتوجها العظيمة . وكان في نزعة المثالية يضحى بنفسه من أجل الآخرين كما أنه قد أعرض عن كل ما أصابه من كسب عما يتصل بمجده كمازف للبيانو . ومات في بايرويت بعد أن شهد نجاح صهره فاجنر .

عرش المسرح الغنائي :

بعد أن زالت حدة التوتر الذي ساد عهد الثورة و نابليون وبعد أن إستوعبت هذه الفترة كل صنوف أساليب الخطابة والتعريض تولد الميل للإخلاذ إلى السكينة والاستسلام إلى الخيال . ولقد أوحى عندئذ تلك الرغبة في الهدوء بقيام الاوبرا كوميك الفرنسية فظهر بوالديه Boildieu (١٧٧٥ - ١٨٢٤) صاحب المسرحيات الخلابية المليئة بروح الدعابة فأصابته نجحاً استمر لوقت طويل بفضل ألحانها الغنائية التي أصبحت شعبية خصوصاً ألحان مسرحيته الشهيرة « السيدة البيضاء » La Dame Blanche وأصبح مستقبله لامعاً حتى أنه عند وفاته كان يعد أكبر الموسيقيين وأعظمهم شأنًا في عصره .

وهناك مسرحيات أخرى قريبة الشبه بمسرحياته ويمكن أن تتصل بها وهي مسرحيات أوبر مثل « خرساء بورتينشي » ، — La Muette de Portici — التي مثلت بداز الاوبرا عام ١٨٢٨ وقد أصاب منها مؤلفها شهرة واسعة ولقد ترك أوبر نموذج الاوبرا كوميك المتداول حتى ذلك الوقت واستبدل به تأليف

مسرحيات الكوميديا الخيالية - Comédies - romanesques - التي تقرب من نموذج الأوبرا وهي تشتمل على أجزاء يستعمل بها الكلام غير الملحن ليستعوض بها عن الألقاء الملحن Recitativo الذي يجرى على وتيرة واحدة مما يسبب الضيق ، وكان أسلوبها يجرى في سهولة كما أنها كانت تصاغ على طريقة الرومانتيك ولكن في شيء من الثقل وبذلك أخذت التفرقة بين نموذجي الأوبرا والأوبرا كوميك تنلاشى .

ومن الوجهة العملية كان أوبر يسود المسرح في نماذج الأوبرا كوميك متعاشياً بذلك ما قد يعترضه من عفات تأنيه من ميربير Meyerbeer الذي كان يحتل المسرح الغنائي الأول (١) .

وهناك أيضاً هيرولد Hérold بمسرحياته ذات القوة الواضحة مثل (زامبا - Zampa - «ومرعى الرهبان» «Le Pré - aux clercs» الى جانب آدم Adam بمسرحياته ذات الإيقاع المرح (الشالية - Le chalet - وحوذي عربية بريد لونجيمو Longjumeau -) وقد أمكنها تغذية برامج الأوبريت لمدة طويلة بينما تناول أمبرواز توما Ambroise Thoma مسرحيات ذات موضوعات كبرى مأخوذة عن كبار المؤلفات : «حلم ذات

(١) أي الأوبرا .

ليلة بمنصف الصيف ^(١) ، وغادة الحب المقدس ، Psyché وهملت . ولكن واضعى كلمات أغاني مسرحياته قد أفرغوا من نصوصها جوهرها ولم يخلفوا بها إلا الأثر الدرامى الطفيف مما لم يكن من السهل معه إعدادها للمسرح . ومع ذلك فقد أصابت مسرحيته ، مينيو ، Mignon رغما عن ذلك نجاحا خياليا .

وفى الشطر الأول من القرن التاسع عشر كان هناك مؤلفان يبدطان نفودهما على أوروبا : روسينى وميبرير ويندر أن تجد بين الفنانين من يجاريهما فى تعلق الجمهور بهما وملقه لها أو من أصاب فى حياته شهرة واسعة كالتى أصابها .

وروسينى مولود بمدينة باسارو بإيطاليا (١٧٩٢ - ١٨٤٨) ولكنه أمضى الجزء الأكبر من حياته بباريس . ولقد أحرر نجاحا بمجادة عن مسرحيته ، حلاق اشيليه ، عند إخراجها بروما عام ١٨١٦ وبعدها أوفد ليدير المسرح الإيطالى بباريس ثم عين بفرنسا مفتشا للفناء وأستطاع خلال هذا الوقت أن يقدم للمسرح الفرنسى عدة مسرحيات إيطالية ولكنه صاغها فى النموذج الحقيقى للأوبرا من الأسلوب الفرنسى .

(١) مأخوذة من مسرحية شكبير المروفة بهذا الاسم والى كتب لها أيضا مندلسون موسيقى مسرحية من غير الغنائية .

فهنالك أوبرا « وليم تيل » وقد صيغت في أسلوب أحكم إعداده وأجزاؤها أكثر تناسبا مما يعبر تعبيرا شاملا عن عبقريته وهي بذلك تعد ذروة مجده .

وفي هذا الوقت كان روسيني في السابعة والثلاثين من العمر وكان ذا طبع نافر وقد حقد بعد ذلك على مييرير لما أصابه من مجد فأعرض عن المسرح وقفل راجعا الى إيطاليا ومات بعد ذلك بأربعين عاما لم يكتب خلالها أى تأليف يستحق الذكر سوى مقطوعة من الموسيقى الدينية تصور « آلام مريم أم المسيح » Stabat Mater وكان أسلوب روسيني بعيدا عن أن يوصف بالإتزان إذ جرفته السهولة التي كان يؤلف بها إلى التلويل والحشو في عباراته . ولكنك من جهة أخرى تجده يتقصد حيوية ويفيض بالمبتكرات الميلودية وبهارمونية نقية جذابة .

وفي مسرحيته « عطيل » - Otello - التي تعد من أحط أنواع مسرحيات الميلودراما توجد مع ذلك صفحات بها ذات أسلوب نقي زائع . وفي أوبرا « حلاق اشيلية » توجد مواضع هنا وهناك تشمل على روح المرح في أسلوب طبيعي مما يصور في قوة مرح الشباب وجهه للحياة .

وأما مييرير (١٧٩١ - ١٨٦٤) ، وهو ابن أحد كبار رجال المال من يهود برلين ، فكانت محاولاته الأولى في تأليف الأوبرا الألمانية بألمانيا والأوبرا الإيطالية بإيطاليا غير موفقة ولم تسترع

إهتمام أحد من الناس . وفي عام ١٨٢٦ استقر بباريس ودارت
بخلده عندئذ فكرة مزج النماذج الألمانية للأوبرا بالنماذج الإيطالية
والفرنسية بما قد يستهوى أهل باريس .

وقد وفق في هذه الطريقة بما يفوق تصوره . فقد أحدثت كلا
من مسرحيته « روبرت الشيطان » Robert le Diable (١٨٣١)
و « الهيجونوت » (١٨٣٦) ثورة حقيقية من الخاس أصبح من
وقتها صاحب السلطان المتربع على مسارح أوروبا الكبيرة فعينه
فرديريك وليم الرابع مديراً عاماً للموسيقى ببروسيا . ومع ذلك فقد
كان لإخراج مسرحيته « نبي » - Prophète - والإفريقية - 'Africaine'
قد تم بباريس بعد وفاته بقليل .

ولقد استطاع ميربير اذن أن « يخدع » أهل عصره بمهارته
الفائقة وبقوة تفكيره العملي في استغلال كل سبل النجاح . فقد
عرف في كل ماقدمه من صور تاريخية ضخمة كيف يأسر الجماهير
المتعطشة الى مشاهدة هذه المناظر وفي الوقت نفسه استطاع أن ينشر
منها احساسات كبيرة تؤيد أفكارا فلسفية واجتماعية .

وأما مجتمع البورجوازيين من عصر لويس فليب والامبراطورية الثانية
فقد وجد أن نسيج موسيقاه إنما يقوم على عناصر من المبالغة
الخطائية التي تستخدم لإحداث آثار درامية وحسب .

ولقد تمكن ميربير من وضع أسس الأسلوب الدرامي بمايسمونه

« بالأوبرا الكبيرة » وقد يلقبونه أيضا « بالأوبرا الضخمة » لما كان يستهدفه من وراء ذلك الأسلوب من جمع تصفيقات المؤيدين له .

* * * *

وأما إيطاليا ، موطن أسلوب الغناء الاستعراضى - *Bel canto* - وبلد المغنين الأول من درجة « التينور » ، فكانت تؤثر الجملة الغنائية التي تشد في استطلاعة ماوسع طول تنفس المغنى أدائه . وهذه الحركات المخارقة كانت تمارس غالبا على حساب القيمة الحقيقية للتعبير الموسيقى

وفي الحق يستطيع الإيطاليون ، وهم مغنون بالسليقة ، أن يترجوا عن عواطفهم عن طريق حركات الطلاقة الصوتية بصورة أكثر تلقائية من المغنين في بلادنا^(١) فإذا أراد الواحد منهم أن يعبر عن ألمه أو فرحه أو يظهر رغبته أو شكايته فكان يسترسل في الغناء حتى يسكره جمال غنائه .

وكان دونيزيتى ، وهو تلميذ روسينى ، أحد المؤلفين الذين إنغمسوا عن قصد منهم في حركات الطلاقة الصوتية في الغناء . وقد ألف سيعين مسرحية من مسرحيات الأوبرا نذكر منها : *لوتشيا دى لامارمور* . ومن أوبراته الفرنسية « فتاة الكتبة » - *La Fille du Régiment* - والمحظية - *La Favorite* - بينما كان منافسه بيليني *Bellini* معنيا بالميلودية

في المكان الأول ولكنه توفي في الثالثة والثلاثين من عمره ولذلك لم يذق طعم النجاح البراق في حياته .

وبالجملة كانت المادة الغنائية فقيرة ولكن ماذا يهم . . . فقد كان الجمهور يصفق دائما للبارعين أمثال روبيني و « لابلاش » - Lablache - ولاپاستا - La Pasta - ولا ماليران

وأما المؤلف الذي ظل أكثر من ستين عاما يحتل مكانة فائقة في المسرح* الغنائي في العالم فهو جوسيبي فردى Giuseppe Verdi (١٨١٣ - ١٩٠١) وكان بطبيعته مضطرب المشاعر فبدأ حياته بتمجيد نهضة إيطاليا الوطنية . وحوالي عام ١٨٥١ بدأ نجاحه في الظهور بفضل أوبرا ريجوليئو - Rigoletto - فأمكنه عن طريق الانغماس الحارة التي تعزفها الآلات أو المشتعلة عليها ألحانه الغنائية أن يصل الى نتائج ذات آثار مذهنة . وقد حصل على شهرة واسعة لدى الجماهير من أوبرته « الشاعر المنجول » - Il Trovatore - رغما عن تفاهة موضوعها .

ولقد وجد فردى مذهبه في النموذج المحزن واستغله بقوة في مسرحيات « ترافياتا »^(١) Traviata و « صلوات الغروب بصقلية » I Vespri Siciliani وأرنولدو - Arnold - وغيرها .

ثم أنه بعد ذلك قد دفعته رغبة يندر ظهورها عند مؤلف ناجح

(١) وهي صيغة أعدت للأوبرا من واقع مسرحية رومنتات الشهيرة « غادة الكاميليا »
المراجع

وهي محاولته إتقان أسلوبه في الكتابة فحاول تعديله وتصحيح آثاره السهلة وتقوية توزيعاته الأوركسترالية التي كانت الى هذا العهد ضعيفة وتافهة. وبذا انتقل بنا الى عهد أوبرا «عابدة» التي قيل بأنها تأثرت بأسلوب فاغنر (١) ولكن الطريقة الإيطالية واضحة بها حتى في شيء من أسلوبها الدارج وبكل مالها من جلجلة وبريق .

وكتب فرى في شيخوخته موسيقى لصلاة الجنائزة (الصلاة على روح الموتى) ومسرحية (عطليل) - Othello - ومسرحية (فالستاف) - Falstaff - التي تميزت بخفة روحها وبريقها العظيم .

وكان صديقه الشاعر الموسيقى بويتو - Boito - وقد كتب كلمات رائعة لمسرحياته ولكنه وضع لها موسيقى كانت بعيدة عن أن تصل الى ما كان يرمى اليه من نبل الأسلوب .

ولقد استمر خلفاء فردي من يسمونهم (بالفردين) Les «Véristes» الى جانب ليون كافاللو - Leoncavallo - و«بوتشيني» و«ماسكاني» في نشر الأوبرا الإيطالية الى آخر هذا القرن بكل ما كانت تحمله من اصطناع واغراء للحواس واذا رجعنا الى الوراء ونظرنا الى التاريخ لوجدنا كيف أن أسلوب الأوبرا الإيطالية في القرن التاسع عشر وأسلوب مدرسة ميديري عملا جنبا الى جنب على إفساد

(٢) يرى من وراء ذلك الأمر وراء الأوركسترا بها خصوصا في نهاية الفصل الثاني احتفالات النصر بعودة راداميس ظانرا من حمة الحبيشة)
المراجع

النوع الموسيقى حتى جاء فاجنر وكبار الموسيقيين الفرنسيين وفرضوا أسلوبهم على المجتمع .

فاجنر

ولد ريتشارد فاجنر بمدينة لايبزج (١٨١٣-١٨٨٣) ولقد شب بمواهبه الفاتقة للآداب والفنون ونما من وسط عائلة من أهل المسرح . وفي الحادية عشر من عمره كتب تراجيديات إغريقية وتراجيديات مأخوذة عن شكسبير لأغراض كبرى . وما أن استمع الى فير ويتهوفن ، وكان إذاك في الخامسة عشر أو السادسة عشر من العمر ، حتى تملكته روح صوفيه كانت تعتمل في نفسه حتى أن مدرسه الموسيقى كان يضايقه أن يرى أحد تلاميذه ينفصل بالمرّة عن أخوانه في طريقة تفكيره في درس المبادئ الموسيقية (الصولفيج)

Solfèges .

ولا تمثل مؤلفاته الاولى من الاوبرات جماعة الجان ، Les Fées و «منوع الحب ، Defense d'aimer إلا قيمتها التاريخية فقط . وقد قبل وظيفة قائد الأوركسترا بمسرحي كونيغسبرج (١٨٢٦) وريخيا (١٨٣٧) وهناك .. كان يضيق باخراج مؤلفات لا لون لها .

ولكنه بعد ذلك قام بأولى مؤلفاته ذات القوة العظيمة : «رينزي» ، Rienzi وقد تأثر في تأليفها بالأوبرا الفرنسية التاريخية الكبرى . وعندئذ قرر فاجنر أن يتوجه الى باريس مدينة الأرتقاء السريع الى

سلم المجد . ولكن رحلته الى فرنسا واقامته بها (١٨٣٩ - ١٨٤٢) لم تتمخض إلا عن تبدد آماله رغما عن مساعدة ميريير له أول الأمر وقبل أن يهاجمه بعد ذلك في قسوة . وقد أضطر هناك لكي يكسب عيشه الى القيام بأعمال تافهة : تصحيح تجارب طبع المؤلفات الموسيقية وإعداد صيغ اضافية من موسيقى أوبرات ناجحة... الخ ولكنه عندما عرف بأن أوبرا رينزى قد قبل لإخراجها بمسرح درسدن كان سعيدا حقا بالمودة الى وطنه . وفي العام التالي أحدثت أوبرته « الهولندى الطائر » Die fliegende Holländer أثرا عظيما عندما أخرجت بتلك المدينة نفسها . وفي هذه الأوبرا تجدد العناصر الاولى التي نبتت منها الخواص الاسائيه لأصلاح فاجنر فقد اتخذ أساسا لمسرحيته فكرة من الاساطير الجرمانية القديمة التي طالما استأثرت بقلوب مواطنيه فهو يبدأ بفكرة يتخذها تعلقة للموضوع المسرحى ليرتفع عن طريقها الى أفكار أكبر منها من التي كان يحتفظ بها دائما في خياله ثم يعمل على تنميتها بأسلوب عميق حتى يصل الى هدفه وهو المسرحية الموسيقية الريمزية بل والفلسفية . ولا يلزم أن يغيب عن أذهاننا بأن فاجنر لم يكن موسيقيا وحسب بل كان في المكان الاول شاعرا وفيلسوبا . ومع ذلك فرغما عن أنه كان غزيرا في نظرياته الفنية إلا أنه لم يكن قياسيا في أسلوبه .

ولقد تطور فن فاجنر في بطيء عن طريق نموه من الداخل .

كما تمثل أوبرا « الهولندي الطائر » إنسلاخه الأول عن النموذج التقليدى . فهى فى الواقع أوبرا دون « الحان كبرى » ، Grands airs ودون « مارشات » أو استعراضات . فاستبدل كل هذه الاجزاء الغريبة ، التى كانت تتلاقى الواحدة مع الأخرى ومن مجموعتها تألف الاوبرا المتداولة - ببعض أفكار قوية يتوافر على توضيحها الشعر وألحان الموسيقى معا . كما تقوم فيما بينها أوثق الصلات الذاتية هنا وهناك فى المسرحية . وبذلك تحولت الاوبرا الى سيمفونية واسعة الأرجاء يقوم بناؤها على ألحان تفيض بالمعنى الدرامى . تلك هى « الالحان المميزة » ، Leitmotifs التى تقوم فيها مقام الأسس لمعناها الروحى والبنائى فى آن واحد

وقد عين فاجنر مديرا موسيقيا لكنيسة الملك بمدينة درسدن . وهناك استرعى اهتمام الناس بأخراجه أوبرات جلوك فأصاب من ذلك شهرة كبيرة مما حفزه عندئذ على القيام بكبار مؤلفاته - فطلق يتكرها فى حماس لا يعرف الهواذه وذن أن يقع تحت أى تأثير خارجى .

وفى عام ١٨٤٥ أخرجت مسرحية « تانهاوزر » Tannhauser وهى كسائر المسرحيات الفاجنرية تهدف الى تمجيد سعادة أبدية خارقة تأتى عن طريق الحب والتضحية وانكار الذات وفى نموذجها لاتعد منفصلة تماما عن النماذج القديمة للاوبرا . ولكنتك تجدها بها جملة فاجنر الموسيقية الطويلة ذات التحويرات الحرة وقد برزت بشخصيتها .

وفي نفس الوقت أنجز كتابة جزء من أشعار مسرحيتي
« لوهينجرين » Lohengrin « وفول الشعراء » Meistersingers كما بدأ
مسودة « خاتم النيبيلونج » ،

وأما « لوهينجرين » فقد أخرجت بمدينة فايم بقيادة « ليست »
عام ١٨٥٠ ، ولكن حدث أن أسىء فهم فاحزر وسخر منه النقاد كما
نهره أصحاب السلطة عما أوقعه في أزمة عنيفة من التشاؤم فحقد
من أجل ذلك على المجتمع بأسره ولم يعد يثق إلا في ثورة اجتماعية
تعيد يحدوها الى العالم سعادته الدائمة ولهذا فقد اشترك في اضطرابات
ثورة ١٨٤٨ - ١٨٤٩ واضطر الى أن يعيش في منفاه الاختياري
بزيورخ حيث أقام لعدة سنوات . وهناك كتب أعماله النظرية
ذات الاهمية الكبرى . والفن والثورة ، الفن عمل المستقبل
و « الاوبرا » والدراما ، كما قام بشرح الأسباب والاهداف التي
يفسدها من عمله الكبير الذي يزعم القيام به .

ومتى وصل فن من الفنون الى نقطة لا يستطيع عندها تجاوزها
في دائرة الامكانيات الانسانية المتداولة ، يجب عليه عندئذ أن يلجأ
الى معونة فن آخر مقارب له لاستكمال نموه وليمكنه بذلك أن
يتخطى حدوده الضيقة . وعلى ذلك يجب اذن أن تثبت الفنون معا
وتتصل فيما بينها بأوثق الصلات التي لا تنفصم عراها .

وتبعاً لذلك تستطيع الدراما أن تؤثر في الجماهير متى إنصلت

بطابعها الأولى الدينى وإستلهاها أساطير البطولة ذات الأساس القومى

وكما أن التراجيديات القديمة كانت تقوم أساسا على الشعر فالدراما^(١) أيضا سوف تعتمد على تأييد هائل من الموسيقى ، وهى بدورها صورة للشعر فى أعلا مراتبه . واذن يجب أن يشترك فيها للتعبير الإنسانى الخالص كل من الكلام والغناء والملاحم ، كل واحد وفق ما تسمح به حدوده وقوانينه .

وسوف لا تقتصر الموسيقى على مهمة التعليق على الشعر بل تقوم أيضا بالتعليق على الدراما نفسها . كما أن الأوركسترا السيمفونى لن يقتصر دوره على المصاحبة وحسب ، أى يكون بمثابة (القيثارة الهائلة) التى تصاحب الإلحان وتدعما بل أنه سوف يشترك الى جانب الصوت الإنسانى فى تفاعل العمل الدرامى كما يقوم بتأييد وحدة المسرحية واتساقها منذ أفتتاحيتها حتى ختامها وبذا تصبح وكأنها « ميلودية دون نهاية » .

ويعود فاجنر بعد ذلك الى باريس . ومره أخرى تصادفه بها شتى الصعاب مما يشبط من همته . اذ قام هناك بتنظيم حفلات موسيقية كلفته ثمنا باهظا فقد مثلت مسرحية « تانهاوزر » بدار الأوبرا بأمر من الإمبراطور نابليون الثالث وذلك بفضل تدخل

(١) المقصود هنا الدراما الموسيقية مما ابتكره فاجنر بدلا من الأوبرا المتداولة للراجع

الأميرة « دى ميتزينخ » ولكنها قبلت بمقاومة عنيفة من جانب جمهور المشتركين في موسم الدار رغما عن التأييد الأدبي الذي كانت تحظى به من صفوة المثقفين الفرنسيين . لهذا عاد فاجنر الى ألمانيا بعد صدور العفو عنه .

وكانت أوبرته . تريستان وايزولدا ، قد عرض تمثيلها على المخرجين الألمان ولكن دون أى جدوى .

ولقد تولدت فكرتها من صميم مأساته الخاصة مع زوجته « ميننا ، Minna » ومن تمجيد علاقته الغرامية بماتيلدا فيزيندونك Mathilde Wesendonck وأما مسرحية « تريستان » فقد مثلت بعد ذلك بميونخ (١٨٦٥) وهى تسيف عنصراً جديداً الى الفن الدرامى : الميلودية المتحولة الى (الكلام المنشد) أى الى صورة قوية من الألقاء الملحن - Recitativo - بينما استندت فيها الألحان الكبرى الى الأوركسترا ، وهو البناء الموسيقى الحقيقى للمسرحية .

ولقد وصل فاجنر عندئذ الى القمة فى فنه وتكشفت لنا أسرار أخص نبرات تعبيره وأجملها . وبعد فترات باسمة من حياته فى بلاط لويس الثمانى ملك بافاريا ، ذلك الأمير الرومانتيك^(١) إنزوى

(١) وكلمة « رومانتيك » هنا فى معناها للضعيف أى « خيال » وكان الملك لويس الى جانب ذلك غريب الأطوار
الراجع

بمدينة « تريتشين » ، Trischchen حيث وافته هناك كوزيما ابنة
ليست وزوجة هانز فون يلو .

وفي عام ١٨٦٨ ألف أوبرا « فحول الشعراء بنورنبورج »
وهي على نقيض « تريستان » ، تفيض بالحركة المسرحية والمفارقات
المتعددة الألوان وبالفرح الشديد وبروح التفاؤل القوية . كما أنها
لا تقل عن ذلك في عمق روحها الإنسانية .

وفي هذا العهد أيضا أمكنة أن يحقق آماله الفنية العريضة فأنجز
رباعية أوبراته الشهيرة Tétralogie وهي : « فالكيريا » ،
« وسيجفريد » ، « وشفق الآلهة » ، Gotterdammerung
وصدر لها بأوبرا « ذهب الراين » ، Rhinegold ويجب أن
تخرج هذه الرباعية على أربعة ليالى متوالية وتبضح منها تمجيد
الأفكار الروحية الكبيرة والفلسفة المعقدة التي أخذ مصادرها عن
ملاحم أجداده الجرمانيين .

وفي عام ١٨٨٢ ، قبل وفاته ببعضة شهور ، أخرجت مسرحيته
« باريسفال » لأول مرة بمدينة بايروت وهي نشيد تمثيلي هائل
يقدم صورة خارقة للغفران وراحة النفس أقرب إلى المثل العليا
المسيحية .

الفاجنريه :

وشهد فاجنر تحقيق حلم آخر من أحلامه وهو إقامة مسرح قومي

بمدينة بايروت خصص للإخراج العظيم لمؤلفاته الموسيقية والدرامية وكان قبل ذلك قد صمم مشروعه منذ سنوات طويلة الى أن جاء لويس الثانى وفهم المشروع وإحتضنه ولكنه لالتقى بصعوبات كان من العسير جدا تخطيطها فى وقته . ومع ذلك عندما تحققت الوثبة الوطنية والرومانتيكية التى رفعت ألمانيا المنتصرة الموحدة تأسست جمعيات فاجنريه وجمعت الأموال الطائلة لتحقيق هذا المشروع . وفى عام ١٨٧٦ مثلت الحلقة الكاملة لرباعية أوبراته بالمرح الذى قام بتصميمه فاجنر نفسه وشاهدها لويس الثانى والامبراطور ولهم الأول وعندئذ إنتشرت حركة من الاهتمام بها فى الأوساط الفنية والثقافية بجميع انحاء أوروبا وأصبحت بايروت مركزا ينبعث منه حماس شبه دينى وكأنها (مكة المكرمة ^(١)) فكان يحج اليها المثقفون . بينما ظل البورجوازيون الألمان بوجه عام متحفظين حيال هذه الابتكارات الجديدة التى تغذى التعارض بين الأحاساسات .

وكان فاجنر فى آخر حياته قد وصل إلى تحقيق أهدافه الهائلة وأقام صرح أعماله كما أتم توضيح وجهة نظره للعالم وباح بما ييطنه من إرادة فى الذهاب الى ما وراء الأنسانية ولقد عاش لمؤلفاته وضحي فى سبيلها بكل من كانوا حوله . وظل وحيدا ، دون

(١) فى قدسيتها بالنسبة لعالم الموسيقى وفى العدد العديد من النسخ الذين يحجون اليها من كل صوب فى موسم أوبرات فاجنر . ذى يقام مرة كل عام الى وقتنا الحالى
المراجع

المال ورغم مواجهته لعداء العالم الموسيقى بأسره ، ولا يكتب إلا مؤلفات خيالية وعلى جانب الثقل والصعوبة في الفهم . ولكنه انتصر على كل هذه العوائق . وأصبحت نظرياته (تورا الفنانين^(٢)) وبسطت سطوتها لا على الموسيقى وحسب بل تعدتها الى سائر الفنون الأخرى (فهناك حركة رد الفعل المضاد للواقعية وهناك أيضا حركة المثالية وغيرهما) حتى خيل بأن « تنين بايرويت » قد أتى على كل ما تقدمه من أعمال .

ومما لاشك فيه اذن أن « مسرح المستقبل »^(٣) اعتقد أنه قد استقر في وضعه النهائي وفي بسط سيادته الى مالا نهاية من الزمان شأنه في ذلك شأن كل ما تأتي به الثورات الفنية من فكر .

فهي تؤمن بأن انتصاراتها أبدية . والثورة الفاجيرية لا تخرج عن ترديدها لهذا الاعتقاد . ومع ذلك رغبا عن قوتها وسطوتها وشدة إيمان الفيورين على مبادئها لم تستمر في سيادتها إلى وقت طويل . فإ أن مضى ربع قرن على وفاة رائدها^(٤) حتى تجاهلها

(٢) أى المرجع الأول للفنانين

(٣) هكذا كان فاجير يسمى «شروعه في معرض حديثه عن نظرياته التي أوضحها في رسالته « الفن للمستقبل »

المراجع

(٤) تولى فاجير بمدينة البندقية في ١٧ فبراير عام ١٨٨٧

المراجع

المؤلفون الفرنسيون من الشباب قاموا بإبتكاراتهم دون أن يتأثروا بها .

ولكن موسيقى فاجنر ، وقد اختص أول الأمر بعقيدة علماء الجمال ومن أجل هذا سخر منها عدد كبير من الجماهير ، استطاعت مع كل هذا أن تخلق طريقها رويدا رويدا — وأما رد الفعل المضاد للفاجنريه فلم يحدث إلا منذ اللحظة التي لم يعد فيها الجمهور يهتم بمناقشة موسيقى فاجنر .

واليوم هدأت العاصفة .. وأيا كانت نزعة المفاضلة بين المؤلفين فقد اتخذ فاجنر مكانه على غرار كبار المؤلفين الكلاسيك بين أهم أعلام تاريخ الموسيقى .

الفصل السابع

من عهد فاجنر الى المعاصرين

المسرح الغنائى الفرنسى فى أواخر القرن التاسع عشر

فى الوقت الذى بلغ فيه ميربير أوج مجده كان شارل فرنسوا جونو (١٨١٨ — ١٨٩٣) لا يزال فى حداثة سنه ولم يكن أسلوبه ليستويه بل أنه شغف بموتزارت وجلوك وشومان وبرليوز وكان من نتائج ذلك أن أعاد الى المسرح الغنائى الفرنسى صراحته فى التعبير ووقاره .

وبعد حصوله على جائزة روما أحسن بميل يجذبه نحو الحياة الدينية . . لهذا كانت أولى مؤلفاته هى « قداس فخم » . . وبعدها إنخرط فى موسيقى المسرح .

ولم تشمل مسرحيته « سافو » Sapho إلا ست مرات رغم اشتغالها على بعض الصحاف الرائدة . وبعد عشر سنوات ، فى عام ١٨٥٩ ، أخرجت له أوبرا « فوست » ، لأول مرة بالمسرح الغنائى . وقوبلت بفتور وكانت موسيقاها تبدو غامضة ومعقدة ولكنها بعد ذلك اتخذت طريقها فى بطء نحو نجاح منقطع

النظير . وتعد كل من المسرحيات : « فيليمون وبومى » ،
« Philémon et Baucis » و « ميراي » Mireille و « روميو وجوليت » ،
مثلا على المراحل الأساسية لمؤلفات مسرحية من أسلوب غير مستقر .

وعاد في آخر حياته الى الموسيقى الدينية فألف منها مقطوعات :
« الخلاص » Rédemption و « الموت والحياة » Mors et Vita

وموسيقى جونو مصاغة بمهارة قبل كل شيء وفي أسلوب يتم
بطابع الإخلاص وغزازه المادة وهي فوق ذلك تشتمل على « بلاغة
الشعور » . وبعد مرور فترة من الزمن كان قد حط من قدر
جونو خلالها أصبح اليوم يعد من رواد التجديد في الموسيقى
الفرنسية .

وأما معظم الأوبرات التي كتبت بفرنسا بين عام ١٨٥٠ و ١٩٠٠
فظلت دون أن يكون لها أثر في التطور الموسيقى . ونذكر منها
على سبيل المثال : من مؤلفات ريبير Reyer (« سيجور » ،
و « سلامبو ») ومؤلفات فيدور - وهو عازف ماهر على الأورغن
وتيسودور دى بوا Théodore Dubois وليو ديليب Léo Delibes
الذى وضع موسيقى الباليه : « سيلفيا » و « كويليا » الى جانب
(لاكميه) وقد حظيت جميعا بتأييد الجمهور .

وأما لإدوار لالو (١٨٢٣ - ١٨٩٢) فكان أشد المعجبين
بفاجنر ، وقد حاول أول الأمر كتابة دراما موسيقية على غرار

تمودج سيد باريوت ولكنه بما جبل عليه من تواضع وبما كان عليه من ذكاء أعرض عن مقصده وكتب مسرحية تتسم بالوضوح والحيوية ومن أسلوب فرنسي صرف ألا وهي أوبرا « ملك إيس »^(١) ،

وأما المؤلف المسرحي الذي كانت موسيقاه سائدة طوال عهد الجمهورية الثالثة فهو جول ماسنيه (١٨٤٢ — ١٩١٢) . وقد إستهل نجاحه بأوبرا « هيروديد » ، وهي تشتمل على ألحان غنائية غاية في الجمال والرشاقة في الأسلوب مما يستهوى القلوب . وبعد إخراج مسرحيته « مانون » (١٨٨٤) أصبح معبود الجماهير وكان دائب العمل الذي لا يعرف الهوادة فكان يخرج في كل عام تقريبا مسرحية من تلك المسرحيات التي لاتصارع في حصيلة إيراداتها^(٢) . وكان يستلهم الطرق التي أثبتت نجاحها في كتابة الميلوديه الجذابة التي أسر المستمع ومن أشهر هذه المسرحيات : « فيريير » Werther و « تاييس » ولا تزال حتى اليوم تبسط أثرها

(١) وحتى موضوع قصتها يرتكز على أسطورة فرنسية من مقاطعة بريتاني . تروى أن مدينته إيس تعرضت لطوفان أغرقها وكاد يأتي على أهلها بسبب ملكتها الشريرة لولا أنها ضحت بنفسها قربانا للبحر ومن بعدها نصب ملك بترغ من وسط الشعب

(٢) والواقع ليست حصيلة الأيراد هي التي أقامت مجده ماسنيه ولكنه أسلوبه الرائع وتوزيعاته الأوركستالية النقية وترابط الألحان الثابتة وانصافها بموضوع القصة إن أوبرته مانون مثلا هي في صفاء أسلوب موسيقى الهجرة ورائحة حفا من الوجهة الدرامية

الراجع

القوى فى الجماهير . وتشتمل هذه الموسيقى على جاذبية ونشوة حسية رائعة كما تقوم بالتعبير عن العواطف بطريقة خاصة من الاضطراب الخفيف مما يسهل تذوقه دون جهد وذلك رغما عن كونها قصيرة الباع وفى بعض الأحيان يتخلل نسيجها مواضع لالون لها .

وجورج بيزيه (١٨٣٨ — ١٨٧٥) هو بلا شك المؤلف الوحيد فى هذا العهد الذى أجمع بشأنه فى الرأى الخاصة من أدق الناس تفكيراً والعامة منهم .

وفى الوقت الذى سادت فيه الواقعية فى الأدب أدخل بيزيه فى المسرح نوعاً من الواقعية الموسيقية بعد أن أضفى عليها من الشعرية الشعبية ما أكسبها حيوية متقدمة .

وفى التاسعة عشر من عمره ^(١) بعد أن تلقى إرشادات من صديقه الحميم جونو حصل على جائزة روما .

ولقد أحرزت كل من مسرحياته : « صيادى اللؤلؤ » و

(١) وقبل ذلك العام أى الثامنة عشر من عمره ، عندما كان طالباً بكونسرفتوار باريس كتب سيمفوليته الوحيدة من مقام دو الكبير وثلث نيباً منبياً حتى اكتشفها جان شتافانوف عام ١٩٢٣ ومن وقتها اتخذت مكانها ضمن برامج الحفلات السيمفونية وهى مصافحة فى أسلوب يقرب من هايدلر وبتهوفن فى أول عهده فيها هذا الجزء الثانى منها « الكاتيلينا » فانه يهد به الى ألحانه فى أوبرا « صيادى اللؤلؤ »

« غادة بيرث الحسنة » ، و « جميلة » Djamilch نجاحا محدودا .
فقد وجدوا بها وقتئذ بعض مواضع من التافه الهارموني المريب .
كما أنه كان يعاب على بيزيه أيضا محاكاته لفاجنر وهو ما يبدو
لنا اليوم غريبا : (إذ كان نيتشه يقابل فيما بين المؤلف الجرمانى
وبين أضواء بيزيه وانتهى الى القول بأن هذا الأخير عبارة عن
فاجنر اللاتينى) .

وفى الموسيقى التى وضعها لتؤيد التمثيل بمسرحية :
« غادة الأول » L 'Arlésienne التى تشتمل على طابع النظارة فى
الابتكار وقوة التلوين فى توزيعاتها الأوركسترالية يرمى بيزيه الى
تأييد المواقف الدرامية دون أن يصيب العمل المسرحى بأى اضطراب .
ولقد ثوفى بعد إخراجه كبرى مؤلفاته « كارمن » (١٨٧٥)
بوقت قصير دون أن يعيب المجد فى حياته ولكنه رفع بعد ذلك
الى أسنى درجاته .

سيرار فرانك ، معهد « سكولا تاتوروم »

وهذا العازف على الأورغن ذو الخلق المتواضع الصريح لم ينل
هو الآخر إلا تقدير عدد قليل من الناس (وهو مولود بمدينة
ليبج عام ١٨٢٢ وتوفى بباريس عام ١٨٩٠) وكانت فى أيامه
موسيقى الحجر والحفلات السيمفونية نادرة جدا وفى منتهى الحقارة
بينما كانت الموسيقى الدينية ترسم الأثر المسرحى فى التعبير مما جعل

فرانك في مستهل حياته يستهدفها هو الآخر ولكن في شيء من التردد ودون رغبة صادقة منه .

ولكن عزفه على الأورغن هو ما هداه الى التعرف على شخصيته الحققة . ففى عزله بالكثينة كان يستسلم لمشاعره الطبيعية فى العزف وبذلك استطاع أن يتبين صلته الروحية الحققة المنحدرة من سلالة ييهوفن وباخ .

وفى موسيقاه لا يوجد أى أثر للحسية ولا للمظهرية فضلا عن قله تلونها . ولكنها مع ذلك منطقية وفى تسلسل بنائها ذات معانى الى حد ما مجردة . وفى لونها المتصوف الجميل يضيئها طابع من العقيدة الهادئة والعميقة فى بساطتها .

ولم يحز فرانك إعجاب معاصريه من كل الوجوه . فكان يهزأ به معظم أقرانه كما سخر منه زملاؤه بالكونسيرفاتوار ، ولو أنه رغما عن ذلك قد عين بهذا المعهد بفضل صفاته الممتازة فى العزف .

ولقد أثارَت مقطوعته الدينية « النبطة الأبدية » Béatitudes سخط أصدقائه . كما رميت سيففونيته (١٨٨٩) بالسخر (١)

(١) وعند اليوم من أروع السيففونيات التى تبرز فى برامج الحفلات السيففونية — وكذلك « تنوّهات السيففونية » لليانو والأوركسترا وصوناتة القبولنية واليانو =

ومع ذلك ففى نفس السنة التى توفى خلالها لاقت رباعيته ذات
الهكل المثلثين ترحيبا عظيما .

وقد ظل فرانك دائما لا يحيد عن ثقته بفته ولا يسلم بذوق
العامة ، وهو على كل حال لم يخدع فى هذه الثقة : ألم يكن له عن
طريق أثره القوى وتعاليمه المثينة ذلك العدد العديد والمتجانس من
طلابه ومريديه ؟ فهو بحق زعيم المدرسة الفرنسية للأورغن التى
توطدت سيادتها اليوم .

والى جانب ذلك يعد فرانك آخر الرومانتيك من الفرنسيين
فهو يضيف الى قوته الشعورية وآثارها الهائلة عاطفة دينية وخيالا
عبقريا وإخلاصا فى التعبير مما ينفذ الى القلوب

وأما فسان داندى « ١٨٥١ - ١٩٣١ » ، وهو رجل مثقف
من أهل سيفين Cevennes ^(٢) فكان تلميذا بفرقة سيزار فرانك
للأورغن وكان صديقا لليست ومن أكبر أنصار فاجنر . ولقد
أنتج هذا الرجل ذو الصفات العالية والخلق النبيل مؤلفات قليلة فى

== وخاسية البيانو والأوتار . وأتانا معج حقا كيف يمر عليها المؤلف دون أى
إشارة عنها فى هذا الكتاب مع أنها من المقطوعات التى بلغت القمة من بين كبار
المؤلفات الموسيقية فى الوقت الحالى

المراجع

(٢) وهى المنطقة الجبلية من الجزء الشرقى لأواسط فرنسا

المراجع

العدد ولكنها على جانب كبير من الأهمية كتبها وفق هواه وبعد تفكير عميق .

ولما كان من الكاثوليك الأتقياء لهذا تحتل العاطفة الدينية المكان الأساسى فى موسيقاه . وأسلوبه الموسيقى يبدو تارة بسيطاً وتارة معقداً وعلى جانب من الصراحة . وتشوبه فى معظم الأحيان مرارة وإضطراب بما يوحى إلينا بصورة على غرار المناظر الطبيعية فى الأقليم الذى نشأ به .

ولقد يتكرر نماذج فذة من كل نوع : صوناتات وثلاثيات ورباعيات وسيمفونيات وأوبرات ، وتدل جميعها على أنها من عمل موسيقى أصيل .

وبفضل نزعة فى التمسك بعقيدته ونظرياته كرس نفسه لإنشاء مدرسة (الإنشاد الدينى) — (سكولا كانتوروم) (١٨٦٩)^(١) بالاشتراك مع بورد Bordes وجويلما Guilmaut التى أصبحت مركزاً للوفدين للموسيقين المحبين لباخ والمتصلين بموسيقاه إلى جانب الموسيقين الآخرين ممن دخلوا فى طريقة فرانك . وهم جميعاً على حد قول رولان مانيويل (كانوا يشدون التعبير الموسيقى السلس داخل هيكل بنسائى صارم) كما كان غالبيتهم

(١) ولكنها بالنظر لمد معهد موسيقى عام لدراسة الموسيقى عامة مع التخصص أيضاً فى دراسة الموسيقى الدينية
المراجع

يستمعون قبل كل شيء إلى ألحان موطنهم الأصلي على نمط مؤلف
السيمفونية السيشنولية (٢) .

إذ نجد الألحان الشعبية وقد غذت مؤلفات كل من ديودا
دي سيثيراك Déodat de Séverac من أهل لانجيدوك وبول
لي فليم Paul Le Flem من بريتانى وجوزيف كانتيلوب
Joseph Canteloube من أوفيرن .

وهناك شابرييه (١٨٤٣ - ١٨٩٤) الذى كان من أنصار
الفاجنريه ولكنه مع ذلك كان يميل فى أسلوبه إلى المبالغة والتبريج
ورغما عن أنه كان على صلة من الصداقة مع جماعة فرانك إلا أنه
إنسلخ عنه بأفكاره بالمره . وانا نجد لديه مظهرا من المظاهر الفرنسية
الخاصة : تلك الموسيقى التى أحكم إعدادها والتى تفيض بالحياة وهى
بذلك تؤثر فى الاحساسات أكثر منها فى العواطف . كما تشتمل على
التصميم القوى على أساس على وأيضا على الاستسلام للاحساسات
كما توحى به لوحات صديقه مانيه (٣) . وقد ذهب بنا شابرييه أو
بعبارة أدق عاد بنا الى د الموسيقى الخالصة .

(٢) كناية من فانسان داندى الذى ألف سيمفونية تماذج ألحانا ومواد موسيقية
من طابع سيفين الحلى .
المراجع

(٣) أدوار مانيه Edouard Manet (١٨٣٢ - ١٨٨٣) رسام فرنسى
من أساطين المدرسة التأثرية
المراجع

ولقد اتصل بنفس الحركة الموسيقية لإرنست شوسون Ernest Chausson ذلك الموسيقى النادر في رفته وهنرى ديبارك Henri Duparc الذى توقف عن التأليف بعد أن وضع أغانيه الاثني عشر الشهيرة ^(١) . وألبيريك مانيار Albéric Magnard أحد تلاميذ فسان داندى وهو من مؤلفي السيمفونيات الشهيرة بالتركيز الشعورى

وأما بول دوكا Paul Dukas (١٨٦٥ — ١٩٣٥) فقد عرف كيف يصوغ من كل المادج الموسيقية التى تناولها عملا ممتازا ، ربما فى شئ من الصرامة من وجهة هيكلها البنائى وربما أنها تشتمل من جهة أخرى على عبارات من الفخامة الرنانة : (صبي الساحر — صوناته من مقام مى ييمول ^(٢) — أريان وذو اللحية الزرقاء ^(٣) — الجنية ^(٤) La Péri)

(١) والى تتخلل أغنيته الشهيرة : « دعوة الى رحلة » التى لحنها على كلمات نصيدة بودلير من مجموعة أشعاره المسماة : « أزهار الشر »

(٢) وهى صوناته كتبها للبيانو من مقام مى ييمول للديوان الصغير عام ١٩٠٠
المراجع وهى تشتمل على صعوبات فنية كبيرة فى العزف

(٣) تعد هذه الأوبرا التى أخرجها عام ١٩٠٧ أهم مؤلفاته الموسيقية

المراجع

(٤) وهى بالية أخرجها مسرح الشاتليه بباريس عام ١٩١٢

المراجع

سان صانز Saint - Saens

قد يسهل إقامه وجه المقابلة بين حياة الناسك التي كان يعيشها فرانك وبين حياة سان صانز (١٨٣٥ - ١٩٢١) . ويتناول الحديث عن بعض المؤلفين عادة الكلام عن « مبتكراتهم » وعن « عبقريتهم » . وأما عن سان صانز فأننا نجد أنفسنا نواجه طبيعة التحدث عن « اتجاهه » في الحياة . اذ تمر سلسلة من الأحداث بفترات النجاح الذي حققه منذ أول حفلة موسيقية أحيائها للزف على البيانو . وكانت وقتئذ في العاشرة من عمره ، حتى الاحتفال الرائع بإزاحة الستار عن تمثاله (الى جانب اخفاقه العجيب في محاولاته للحصول على جائزة روما)

وحياته الطويلة حافلة بكبار المؤلفات : فهناك الثلاثية من مقام « فا » (١٨٦٥) التي صاغها في أسلوب في صفاء البلور وسيمفونيته للأوركسترا مع الأورغن (فابمار عام ١٨٧٧) ، ذات الأجزاء البائبة الضخمة والاسلوب العال .

وابتداء من عام ١٨٧١ كرس جهده في تأليف الأوبرات (شمشون ودليله - وهنرى الثامن - و فريد يموند . . . الخ) . وكان فيها زعيم الصيغ التي بطل استعمالها منذ مدة طويلة .

ولقد لعب سان صانز دورا هاما في الحياة الموسيقية في عهده بفضل ذكائه الحاد وسعة ثقافته كما أن درايته بآلات الأوركسترا الى

جانب طلاقته الفنية في العزف (٤) قد جعلنا منه مؤلفا من الطراز الأول للسيمفونيات .

ولقد كان يقاوم الطريقة العاطفية للرومانتيك وكان يعارض في شدة أولئك الموسيقيين الذي كانوا يداؤون على التعبير عن حالاتهم النفسية . كما نبذ الجري وراء التعبير عن الانحساسات ، فقال : كلما زادت الحساسية نموا كلما ابتعدت الموسيقى وسائر الفنون الأخرى من الفن الخالص . وكان يهتم قبل كل شيء ببناء الصورة والعناية باستكمالها كما كان يعنى على الخصوص بالأسلوب وكانت له في ذلك مواهب عالية . وكانت لغته واضحة وإلى حد ما في منتهى السهولة . وعباراته دائما صحيحة ومنسجمة .

وفي أسلوبه ذى العبارات المتزنة كان يبدو وكأنه ينحدر مباشرة من سلالة أعلام الموسيقى الفرنسية منذ عهد لوللى و رامو . ولكن لا يغيب عن أذهاننا أن هؤلاء كانوا في وقتهم من المجددين ذوى الجرأة وقد أحدثوا إنقلابا في الأفكار التى سبقتهم وكانت موسيقاهم قد دخلها دم فتى زاد من حيويتها ودأب على دوام تجديدها وهذا هو بالذات ما ينقص صاحبنا مؤلف « شمشون ودليله » .

(٤) « في العزف على البيانو » — ولقد كتب لهذه الآلة خمسة كورنترات بمصاحبة الأوركسترا . والكورنشرتو الخامس استوحى كمنابته من زيارة قام بها للديار المصرية وهو يشتمل على بعض الألحان ذات الطابع المصرى خصوصا لحن نوتية النيل بمنطقة النوبة ، ولهذا يلقب الكورنشرتو « بالكورنشرتو المصرى » المراجع

فوريه Fauré

هو أحد تلاميذ سان صانز ورغم ما أخذه من أفضل صفات أستاذه العظيم إلا أنه اتجه بالموسيقى في ناحية أخرى : فبدلاً من إتباعه طرقاً باردة ، يحدها من جانبيها آثار شبيهة بالكلاسيك فقد سلك جابرييل فوريه (١٨٤٥ - ١٩٢٩) طرقاً منحنية ومعطرة

وفي موسيقاه تجدنا نسير بحذاء جداول الماء البراق ونخترق النياض الخضراء والأحراش العالية ونصعد على سفوح الجبال حيث نشرف من فوقها على آفاق لا نهاية لها .

ولقد كان رئيساً لمنشدى كنيسة المادلين ثم عازف الأورغن بها ثم أستاذاً بالكونسرفتاتوار . وفي كل هذا كان ينشر تعاليم إنسانية مشرقة ولطيفة ساهمت في تأهيل عدد كبير من التلاميذ اللامعين . ولقد وصل إلى الأسلوب الكامل في كل النماذج الموسيقية على غرار سان صانز ولكنه كان على شيء من الحرية في الكتابة التي كان يحققها غالباً بالعودة إلى الصيغ الجريجورية ^(١) ، كما كانت له شخصية بارزة جعلته من الموسيقيين الذي لا تنقطع شهرتهم عن الانتشار .

وبينما يعد قاجر وديويسى من أصحاب الآراء الثورية الذين

(١) أى صيغ الفناء الجريجورى — راجع الفصل الثانى من هذا الكتاب المراجع

أطلقوا العنان لآحاساساتهم تجسد فوريه وقد حجب أهمية مقاصده وراء بساطته الواضحة وازدراؤه للطرافة ورقته وهدونه وتحفظه . ومن محاسن أسلوبه أننا نلاحظ مواضع جرأته في الصياغة . ويمكن القول بأنه أفرغ تفكيره العميق في أغانيه الشهيرة الى جانب طرقة الراسخة في التعبير . وبالطبع فإنه يحظى بأعجابنا لمرونة أسلوبه وألحانه الشعرية التي تتصل بنصوص الكلام في صلة وثيقة وذقيقة والتي بفضلها استطاع أن يفتح منها كبار المؤلفات من هذه النماذج الصغيرة (١) .

وكل هذه السجايا التي تأسرنا وذلك الضوء الشفاف وتلك الرشاقة والتركيز في التعبير نجدها أيضا واضحة من مقطوعاته البيانو (في الليليات Nocturnes في مقطوعته من القصص الشعرية Ballade في البادرات Impromptus والمقدمات Préludes وألحان التوتيه - Barcarolles) بل أيضا في مقطوعاته من موسيقى الحجرة وحتى في موسيقاه السيمفونية والمسرحية (بروميثيوس Prométhée - وينيلوب Pénélope) . وما يروغنا حقا هو أنه تتبع تماما لإنشاءات أشعار فيرلين Verlain (٢)

(١) عد فوريه من أهم المؤلفين الذين أقاموا فن الأغاني الرفيعة بفرنسا

المراجع

(٢) بول فيرلين (١٨٤٤ - ١٨٩٦) شاعر فرنسي تأسف حياته المضطربة من

المراجع

تنايا أشعاره الجميلة

أو كباتول مندس ^(١) Catulle Mendès كما تراه من جهة أخرى يقيم صرحا موسيقيا عظيما في إلتزان ودون مبالغة وهو موسيقى « الصلاة على الموتى » (١٨٨٧) Messe de Requiem

وتنحصر عبقرية فوريه في دقته ووضوحه وهو أحد أزهار الثقافة اليونانية واللاتينية وبذلك فهو لا يعترف بالهزات العاطفية الكبرى للرومانتيك . فكل شيء لديه ينحصر في دائرة الحياة والتحفظ والترفع .

وأغنية فوريه الرفيعة هي من طراز الأغاني الفرنسية فهي بذلك لا تشبه الأغنية الألمانية الرفيعة Lied وأنك تجدده يعبر عن أدق العواطف المؤثرة وحتى في حالة الأزمات النفسية بصورة معتدلة على طريقة شعرنا الكلاسيك ^(٢) . أمن أجل هذا اذن يبدو لنا أن أصداء طريقته الموسيقية لم تتجاوز حدودنا ؟ ^(٣) .

(١) كاتول مندس (١٨٤١ — ١٩٠٩) هو شاعر فرنسي كان يبالغ أفكارا شاعرية من مذهب « البارناس » أي مدرسة الفن للفن — تناول تصوير العواطف الصنيعة أو الفاسية

(٢) أي على طريقة أشعار كورني وراسين وسائر شعراء الكلاسيك الفرنسيين

(٣) أي لم تصل آثار أسلوب فوريه إلى أي من البلاد الأخرى خارج فرنسا لأنها كانت طريقة فرنسية صبيحة

الموسيقى الألمانية بعد فامبر :

وبرامز (١٨٥٣ — ١٨٨٣) ^(١) رغا عن أنه عاش عندما كانت الفاجريه في أوج مجدها إلا أنه نجح في أن يصون نفسه منها وقد ذهب في تعصبه ضدها إلى امتناعه عن الكتابة للسرحد اطلاقا بينما كانت أوروبا بأسرها قد استسلت لها .

ولقد قيل عنه بأنه كان مؤلف موسيقى غاية في الجدية بل وتصور الحسرة . . . وربما أيضا تجد في مؤلفاته العديدة شيئا من عقيدة علماء الجمال ولكن بعض مؤلفاته مثل : « القداس » الألماني ، و « كونشرتو الفيوينه والأوركسترا » ، و « السيمفونية الرابعة » . تعد بلا شك من كبار المؤلفات . وهو مؤلف ألماني صرف بقدر ما يعد فوريه فرنسي صميم ومن أجل هذا فلا يقدره الفرنسيون في حين يعظم من شأنه أهل بلاده ويساؤوا بينه وبين كبار المؤلفين .

وعلى عكس تفكير برامز نجد عازف الأرغون النمساوي أنطون بروكنر (١٨٢٤ — ١٨٩٦) فقد كتب سيمفونيات طويلة وفكر طويلا في إعدادها ، ولكنها مع ذلك ثقيلة في أثرها ونادرة وغنيمة . ونجد أيضا هوجو فولف Hugo wolf (١٨٦٠ — ١٩٠٣) ولم يكن موضع تقدير في حياته . ولقد عبر عما يكنه من مرارة

(١) وصحته : ولد برامز بمدينة هامبورج عام ١٨٣٣ وتوفي بفيينا عام ١٨٩٧
الراجع

في وقار بتلك الأغاني المتناثرة الجميلة التي يمكن مقارنتها بأغاني شوبرت أو شومان .

ولا نستطيع أن نخفل مؤلفات جوستاف ماهر (١٨٦٠ - ١٩١١)
الشماعة البناء (وهو من العباقرة في قيادة الأوركسترا) إلى
جانب الصفحات الرائعة التي كتبها ماكس ريجر Max Roger
(١٨٧٣ - ١٩١٦) وأوبرات فيتزنر (١٨٦٩) ^(١) Pfitzner
العنيفة . كما تعد الصيغ التي أعدها بوزوني ^(٢) لمؤلفات باخ جديرة
بالاعجاب ، وهو عازف على البيانو توسكاني المولد وقد تفتته برلين
وأما مؤلفاته الشخصية فهي في أسلوب الرومانتيك المتبالغ في صيغته .

ولقد كان يقال دائما عن برامز بأنه آخر مؤلفي الكلاسيك ،
ولو أن هذا الرأي ليس بصواب فالكلاسيكية موجودة دائما
وللى الأبد .

ويقال عن ريتشارد شتراوس (١٨٥٦) ^(٣) . بأنه آخر كبار
الرومانتيك من الألمان . وهو موسيقي وأديب وفيلسوف وهو

(١) هانز ايمريخ فيتزنر ولد بموسكو عام ١٨٦٩ وتوفي بمدينة هالبروج عام ١٩٤٩
الراجع
(٢) فيوشيو بينفينوتو بوزوني ولد ببلدة ايمبولي عام ١٨٦٦ وتوفي بـيرلين عام ١٩٢٤
الراجع
(٣) وصحته : ولد عام ١٨٦٤ وتوفي عام ١٩٤٦
الراجع

يجب الموسيقى ذات البرنامج التصويرى . وفى جميع مؤلفاته سواء فى قصائده السيمفونية (تيل المزار - و « زاراتوسترا » و « موت وتحول » .) أو فى سيمفونياته ذات البلاغة الرائعة أو فى أوبراته التراجيدية اللاذعة يقدم لنا صورة أخيرة لتلك البريق والوهج الذى كان يعم أسلوب القرن التاسع عشر . ولكنه لا تنزع الأغاني من تقاليد المبرح المزمنة . وفى عام ١٨٨٦ نشر سلسلة من الأغاني الرفيعة يسودها الطابع الذى يناسب مزاجه الدرامى ثم انخرط بعد ذلك فى كتابة مؤلفاته المسرحية (فارس الوردية - آريان وناكسوس) كما ابتكر موادا أوركسترالية عظيمة ودسمة إستعار معظمها من معاصريه الألمان . وسيمفونياته كالنهر فى فورانه عندما يفتت الصخور أحيانا وينقل منها خبثها ولكنها مع ذلك تسود بقوتها .

النهضات القومية :

كان من إحدى الصفات المميزة لموسيقى القرن التاسع عشر إلتجائها إلى المصادر القومية . فكان الموسيقيون يصفون على ألسنتهم قوة حيوية بإتصالهم بالأحزاب الشعبية . قامت فى بوهيميا مدرسة تشيكوسلوفاكية أصيلة أسسها سميثانا (١٨٢٤ - ١٨٨٤) الذى كان يعبر عن حماسه الوطنية بأسلوب شعورى مؤثر . ومن أتباعه البارزين دفورچاك Dvorak (١٨٤١ - ١٩٠٤) .

وفى البلاد السكندنافية لجأ كل من جريج (١٨٤٣ - ١٩٠٧)

وسيلبيوس (١٨٥٦) ^(١) . في إستلهم موسيقاهما إلى صيغ ألحانها بالطابع الحزين المميز لميلوديات بلادهما .

كما نجد أيضا المقطوعات الرائعة التي كتبها كل من ألبينز (١٨٦٠ - ١٩٠٩) وجرانادوس (١٨٦٨ - ١٩١٦) ومانويل دى فاليا ^(٢) - وتورينا ^(٣) - Turina الذين إستعاروا لونها الخلاب من الفولكلورية الأسبانية .

وفي البحر أمضى بيلا بارتوك ^(٤) شطرا من حياته بالاشتراك مع صديقه كوداي ^(٥) Kodaly في جمع الأغاني الشعبية المتصلة بأرض الوطن . ولقد عرف أيضا كيف يحدد الأساليب الفنية الموسيقية في جراه وقوة عما رفعه إلى القمة في المحيط الدولي للموسيقى

الروس :

وأما الموسيقى الروسية فهي ككل موسيقى أخرى في العالم قد أخذت مصادرها عن تيار مزدوج : شعبي وديني . ولما كان

-
- (١) وتوفى بهلنكي في ٢٠ سبتمبر ١٩٥٧
(٢) ولد عام ١٨٧٦ وتوفى عام ١٩٤٦
(٣) ولد بأشبيلية عام ١٨٨٢ وتوفى بمدريد عام ١٩٤٩
(٤) ولد بالبحر عام ١٨٨١ وتوفى بنيويورك عام ١٩٤٥
(٥) ولد بالبحر عام ١٨٨٢ وهو الآن يقوم بالتدريس بكونسرفتاتور بودابست
للمراجع

استعمال الآلات الموسيقية قد حرمته الكنيسة الأرثوذكسية لهذا فانها كانت تحتفظ بالأساليب البوليفونية الدينية ، كما كانت جميع الألحان البيزنطية النقية تعتمد على نسيجها المزدهر وعلى ما تميزت به من طابع المصاحبة وروح هارمونيتها الروسية. وكذلك الغناء الدينى فقد احتفظ بذلك الطابع الصارم الذى فرضته عليه أصوله المستمدة من الترانيم .

وهنا أيضا قامت الكنيسة بدور المعلم بالنسبة إلى الموسيقى غير الدينية فقد نشأ بعد ذلك نوع من الأغاني ذات المصاحبة الصوتية كما أنها كانت غنية بصورة خارقة بمواد متنوعة من القولكلورية . وكان الشعراء القصاصين الذين يروون سير البطولة يعتمدون فى إنشاد روايتهم على آلات النفخ وعلى آلات وترية تغمز بالأصابع لتنوع ألحان أغانيهم وتدعيمها . ومع ذلك فقد ظلت هذه الطريقة من التعبير تعتبر جد حقيرة كما كان ذلك شأنها فى سائر البلاد الأخرى من هذا العصر .

وبرجع الفضل الى جليнка (١٨٠٤ — ١٨٥٧) ، أحد الارستقراطيين ، فى إدخال ما كانوا يسمونه « بموسيقى الحوزية » بالمرح الامبراطورى بسانت بطرسبرج (١) . فوقعت أوبرته « الحياة لأجل القيصر » ، موقع الصاعقة من السادة المتفرجين الذين

(١) وتسمى الآن لينينجراد

كانوا يؤثرون أسلوب الغناء الاستعراضى *Bel Canto* مما كان يعشقه بصفة خاصة رجال البلاط. ولقد أثر بشدة كل من جليнка ودراجوميشكى (الذى استمر على تعاليمه) في جماعة الفنانين الثبان: جماعة الخمسة، الذين خلقوا حركة الموسيقى القومية. وكان بالاكيريف (١٨٣٦ - ١٩١٠) أحد رسلها ولم يكن نشاطه خارج دائرة الموسيقى، ليسمح له إبتكار عدد كبير من المؤلفات الموسيقية فألى جانب مجموعة من أربعين أغنية روسية لا نعرف له من المؤلفات سوى فانتازيه شرقية للبيانو اسمها: «اسلامى»، *Islamey*، وهى ما أعجب بها عازفو البيانو ممن يستهويهم بروز الإيقاع وتنوع الألوان والتشكيلات الصوتية.

ثم هناك سيزار كوى *César Cui* (١٨٢٥ - ١٩١٦) الذى كان مهندسا وأستاذا للتحصينات العسكرية ولكنه كان موسيقيا تنقسه الحرارة وتبدو أوبراته لالون لها بالقياس إلى مؤلفات أصدقائه. وأما بورودين (١٨٢٤ - ١٨٨٧) رغبا عن نشأته العلية، إذ كان أول الأمر طبيا عسكريا. فإن مؤلفاته الموسيقية كانت بالغة الأثر. ويبدو أن هذا القديس البوهيمى فى تقاينه للموسيقى استطاع بجدسه أن يكشف عن أسرار المادة الصوتية ^(١).

(١) استمع إلى مقطوعات الشهيرة التى كتبها الأوركسترا: «فى سهول آسيا الوسطى»
كانك دون شك تتبين كيف أضفى من الألوان الجميلة على توزيعاته الأوركسترالية
المراجع

وأما المؤلف من بين هؤلاء الخسة الذى لم يقتصر أثره الموسيقى على بلاده بل تعداها الى التأثير فى الموسيقى الفرنسية زهاء الأربعين سنة الماضية فهو مسورجسكى (١٨٣٩ - ١٨٨١) فكان هذا الضابط بحرس القيصر — الذى اعتاد معاقرة الخمر والمقامرة — الى جانب ذلك من عباقرة الموسيقى .

ورغما عن كسله ورفضه تعلم كل ما يتصل به بحرفة ، الموسيقى استطاع هذا العبقري أن يصل الى آفاق خيالية فى عالم الصوت . ولقد قدم منها صورا رائعة كانت تارة تبلغ غاية الحنان وحينما تكون فى منتهى الغرابة حتى أن ذكرها ورنين ألحانها الحزينة لا يمكن أن يمحى من الذاكرة . ولقد تأيد مجده بفضل افتتاحه للأوبرا التى لم تتم : « كوفانشينا » الى جانب أوبرته العظيمة بوريس جودونوف (١٨٦٤ - ١٨٧١) .

وأما أصغر هؤلاء الجماعة سنا وهو ريمسكى كورساكوف (١٨٤٤ - ١٩٠٩) فقد استطاع أن يحظى ثمار تجاربهم عندما غينوه . استاذ التأليف بكونسيرا فاتوار سانت بطرسبرج وكان وقتئذ لا يعرف شيئا فتعلم كل شيء . ولما كانت ضابطا بحريا ومفتشا لموسىقات الأسطول فقد قام بعدة أبحاث توجها بكتابه الشهير « أصول دراسة الآلات الموسيقية » الذى أصبح من الكتب المدرسية الشهيرة . كما استطاع أن يكتب للأوركسترا فى أسلوب جذاب لم نعهده منذ عصر كبار الرومانتيك . وأما مؤلفاته فهى فى لغتها وروحها روسية صميعة

كما تشتمل على عطور من الشرق ومن البلاد البعيدة التي تتصل بروسيا الكبيرة . (١)

ولقد قامت وقتئذ حركة أخرى موازية لحركة المؤيدين والمعارضين لفاجز بفرنسا كان فيها أنصار الأوضاع الجرمانية يعارضون هؤلاء الرسل للفن الروسي الصرف . وكان أخطر منافس « للجماعة القوية » هو تشايكوفسكى (١٨٤٠ - ١٨٩٣) ولقد أصاب شهرة واسعة عن طريق تأييد الأرستقراطيين له ممن كانوا يحتقرون المادة الموسيقية التي تقوم على الفن الشعبي .

ورغما عن سيكولوجيته المربضة وعما يوجد بموسيقاه من حشو فقد كان على جانب من القوة والرشاقة في الأسلوب والعلم الوفير . وكما كان أعضاء (جماعة الخمسة) من الهواة العابرة كار هو أيضا من كبار الموسيقيين . واليوم أصبحنا مؤلفاته مثل « ملكة البستوني » أو سيمفونيته الخامسة معروفة لا في روسيا وحدها بل في بلاد خصومها أيضا .

وأما جلازونوف (١٨٦٥ - ١٩٣٦) وهو بحق أحد تلاميذ

(١) لعل المقصود بالإشارة متنايلته السيمفونية : « شهر زاد » و سيمفونيته «عثر»
في الأولى يصور لنا أربع حكليات من ألف ليلة وليلة وفي الثانية قصة «عنترة وعبلة»
المراجع

(جاعة الخمسة) ^(١) فقد أراد أن يبنى موسيقاه على أسس متينة . ولكن حساسيته الهائلة التي كانت تبعث الحياة في قصائده السيمفونية كانت من جهة أخرى غالبا ما يختنقها ثقل بناءه فكانت توجد مشحونة داخل ذلك الأطار البنائي .

وأما راخبا نينوف (١٨٧٣) ^(٢) فرغم المظهر الروسي الواضح الذي تنسم به موسيقاه فهو يعد الابن الروحي للرومانتيكية الألمانية . وكان من عباقرة العزف على البيانو وقد كتب لهذه الآلة كونشرتات رائعة بطلاقتها الفنية وبجلاوة ألحانها .

ومن جهة أخرى فقد بلغ حدود الأشراق كل من تانييف Taneiev ^(٣) ذو التفكير الموسيقي الرائع في إنتظامه - وسكريابين ^(٤) Seriabine -

١) وعلى الخصوص كال تليز وسمكي كورساكوف
(٢) ولد راخبا نينوف بمدينة نوفوجورود عام ١٨٧٣ وتوفي في بفرل هيلز بكاليفورنيا عام ١٩٤٣
المراجع
(٣) يوجد اثنان من المؤلفين الروس بهذا الاسم ومن هذا العهد: الأول اليكساندر سيرجيفيتش تانييف وقد ولد بات بطرسبرج عام ١٨٥٠ وتوفي عام ١٩١٨ والثاني هو سبرجيوس ايفانوفيتش تانييف ولد عام ١٨٥٦ وتوفي عام ١٩١٥ . وكلاهما من كبار الموسيقيين الذين أثروا في الموسيقى الروسية من هذا العهد ومن ينطبق عليها ما أورده المؤلف هنا من وصف . لهذا لاندري على وجه التحقيق أيها بالذات يقصده بالأشارة
المراجع

(٤) ولد عام ١٨٧٢ وتوفي عام ١٩١٥

بقصائده الهائلة ذات العواطف الفياضة لليانو أو للأوركسترا ^(١) . وكذلك تشيرنين ^(٢) . ولم يجدوا جميعاً أمامهم من توفروا على نشر الدعوة الى القومية بالموسيقى الروسية سوى البعض من صغار الموسيقيين أمثال جريتشانينوف ^(٣) وليادوف ^(٤) - ولقد استعاد هذا الأخير الاعانى الشعبية بأسلوبه الدقيق .

وربما كانت نزعة الغرب في الاهتمام بالصور البنائية للموسيقى من جهة وبالرمزية الفاجنرية من جهة أخرى لتتناول موسيقية السلاف الثقافية وتصيب مؤلفات (جماعة الخمسة) بالقم أو تودى بحيويتها لولا أن جاء رد الفعل في هيئة ثورة عنيفة تزعمها كل من ايجور سترافنسكى (١٨٨٢) ، وسيرج بروكوفيف (١٨٩١) ^(٥) .

دوبرسكى

كان هناك بسانت بطرسبرج شاب في الثانية والعشرين من العمر يعزف البيانو لقاء أجر ضئيل وقد اشتهر في روسيا بحبه الكبير لتشايكوفسكى ومدام ميك كما عرف رسالة (الجماعة

(١) وأشهرها ضمن مؤلفاته الأوركسترالية هي قصيدته السيمفونية عن «الأفتان»

Poème de L' Extase وقصيدة «بروميثيوس» المراجع

(٢) وهو مولود عام ١٨٩٩ (٣) ولد عام ١٨٦٤

(٤) ولد بسانت بطرسبرج عام ١٨٥٥ وتوفى عام ١٩١٤ .

(٥) وتوفى موسكو عام ١٩٥٣ .

القوية) (١) وفهما حق الفهم وقدرها حق التقدير . وعندما عاد إلى فرنسا ظل يحفظ للموسيقى الروسية ذكرى عظيمة . هذا الموسيقى الشاب هو كلود أشيل ديويسي (١٨٦٢ — ١٩١٨) وقد جاء بمبتكرات موسيقية وإحساسات خارقة قلبت نظام الألواح كلها .

وهو مولود بسان جرمان آن لى Saint - Germain - en - Laye وحصل على جائزة روما عام ١٨٨٤ بعد أن قدم للسابقة نموذجيه من الكانتاتا المسمى : « الطفل العبرى » وكان وقتئذ يغشى أوساط مالارميه Mallarmé (٢) . وجماعة « الرمزيين » Symbolistes كما استمع إلى موسيقى فاجنر بمدينة بايروت ، ولكن دون أن يعلق بذهنه شيء منها . فكان في شغل عنها بما يستهويه من مقاصد موسيقية أخرى

وكان يؤمن بأنه لا يمكن لأحد أن يحاكي صيفا موسيقية بما لا ينصل ببلاده . وبذلك فقد كان يهدف إلى تخلص الموسيقى من كل شوائب تفكير التعصب المدرسي وتنقيتها من كل الصور والأساليب التي ليست بفرنسية . فكان يقول ... « اننى أحاول نسيان الموسيقى الحالية لأستمع إلى أخرى لا أعرفها أو سوف أعرفها في الغد ... » .

(١) أى (جامعة الحقبة)

الراجع

(٢) ستيفان مالارميه (١٨٤٢ — ١٨٩٨) شاعر فرنسي تزم المدرسة

الراجع

الرمزية للنصر

ونقطة البداية عنده تتركز على فكرة عميقة من التواضع في محاولاته تبين البساطة المجيدة التي توصله إلى الترجمة عن مشاعره الباطنة بأفضل الوسائل تلقائية في التعبير .

وترجع رباعيته المثيرة التي كتبها للأوتار إلى عام ١٨٩٣ . وكان قد بدأ بالفعل في تأليف أوبرا « بيلياس وميليزاند » التي أخرجت بعد ذلك عام ١٩٠٢ وكشفت عن عبقريته لأوساط الفنانين ممن كانوا مترفين حياله في البداية .

وكان ذو تفكير أنيق قليل الاهتمام بالظهور وساخر بطبعه لهذا كان يؤثر العزلة الطويلة ليقوم فيها بوضع مؤلفات. مكررة كان يعدها بعناية فائقة بعد تفكير طويل ، وكان يكتب الموسيقى تحت تأثير المدرسة التأثرية Impressionistes للشعر والرسم . وكان يبعث « تكلف الرومانتيك المعيب » : وكان في موسيقاه لا يقوم إلا بتسجيل آثار لا توضح الصورة وإنما توحى بها بنفس الطريقة التي اتبعها رسامو عصره . ولما كانت الصور تستوحىها الألوان لا الخطوط لهذا فانه يسد إلى الهارمونية ومختاراته الدقيقة من مجموعات الطابع الصوتي الدور الأساسي في الموسيقى بينما تفرق في بحارها أوزان الإيقاع والمسارات الميلودية للألحان .

هكذا يثبت أسلوب ديويبي جدارته العجيبة في تعقب التحول المستمر لمشاعرنا وادراكنا وكل ما يصل إلى حسنا في شيء من

الإضطراب . وهو يسير في التعبير عن طريق اللغات الإيحائية .
وكان ديويسى شاعرا حالما لهذا تراه وكأنه يعيد الحياة الى أحلامه
في القطة . وهو لا يقوم بالوصف وإنما يقدم لنا إيحاءات خفيفة
تلس من مشاعرنا نقطها الأكثر حساسية فتولد لدينا صورة مرئية
حقيقية (مثال ذلك : « مقدمة في عصر يوم من الأيام جان الغاب »
- Prélude à l'Après-midi d'un faune - السحب - و « البحر ») .
وهو رقيق ولكنه كان يمنع نفسه من الإستغراق في العاطفية وهو
لا يعبر عن إحساساته إلا من خلال نقاب ينثره من حولها . كما
تراه يترسم غالبا سخرية من منسوا بالتحجل في الطبع ، فلا يستطيع
إذن رؤية ما يدور خلف نقابه من قوة مشاعر على غرار ماتعودناه
من هزات عنيفة مع الفاجزيرة .

واليوم وقد زالت عن مؤلفات ديويسى عناصر الغرابة والمفاجأة
التي أحدثتها طريقته المدهشة في الجمع بين الأنعام وبين تسلسل
المركبات المارومونية ، نستطيع القول بأن مؤلف « شهيد سان
سيباستيان » ^(١) يتصل بشئى الروابط بكبار سادة الكلاسيكية
الفرنسية ^(٢) الذين كان يتحمس في الإعجاب بهم .

المراجع

(١) أى ديويسى

(٢) لعل المقصود هنا مدرسة فرساي في القرن السابع عشر بزعامة كوبران -

المراجع

النباتات الكبيرة المعاصرة :

وتشتمل مسرحية ييلياس على أجزاء طويلة من الإلقاء الملحن Recitatifs نيزت كل أساليب التكلف الخطابى . اذ دأب ديويى على إبتكار نموذج من الأسلوب الذى يتكيف دائما فى صياغته مع الفكرة التى يسبر عنها . كما قام بهدم جميع النماذج البنائية التقليدية هدمًا تامًا ما كان أحد من قبله لجسر على القيام به . ولكنه استطاع بما له من عبقرية أن يخلق عالما جديدا من فوق هذه الأطلال .

وبالطبع لم يتم ذلك دون أخطار . اذ ضل خلفاؤه طريقهم من وسط هارمونيائه المعقدة التى تبدو فى ظاهرها خالية من عمودها الفقرى لكن ورغم تولد الرغبة فى التقيد بحدود طريقة من الكتابة الموسيقية تكون أقل تعريجا فى صياغتها ورغم العودة إلى أسلوب باخ ورغم الحركة المضادة لطريقة ديويى فقد أبرزت « التأثير » جميع المؤلفين الذين ظهروا بعد إخراج مسرحية ييلياس .

إذ اندمج فى الجو الذى خلقه ديويى مؤلفين ذوى مواهب جد شخصية لم يكن ينظر لهم بمن الاعتبار أمثال ألبير روسيل (١٨٦٩ - ١٩٢٦) ^(١) وفلوران شميث Florent - Schmitt

(١٨٧٥) وأخيرا مورييس رافيل ١٨٧٥ - ١٩٣٨ ^(١) الذى توج الموسيقى الفرنسية المعاصرة بطابع المرح البراق .

ومنذ عشرين عاما ، أى فى فتوة ما بين الحربين العالميتين ، كانت باريس قد أصبحت مركزا لحركات قوية من الابتكار حيث كانت تقوم أكثر الأبحاث جرأة الى جانب أكثرها صلة بالتقاليد القديمة . كما قلبت جميع القوانين والآفكار المتداولة رأسا على عقب . وبعد الحرب العالمية عام ١٩١٤ أحدثت موسيقى د تقديس الربيع ، - ١٩١٣ ^(٢) إنفجارا هائلا : كما أصبح يستمع الى المؤلفات الجديدة لمدرسة باريس و (جماعة الستة ^(٣)) فى جوئشه اجتماع المتأمرين ^(٤)

(١) وصحته : ولد فى مارس ١٨٧٥ وتوفى فى ٢٨ ديسمبر ١٩٣٧ .

المراجع

(٢) باليه كتب موسيقاها ايجور سترافنسكى وأخرجها بلندن عام ١٩١٣ . والى جانب ذلك فتعزف موسيقاها عادة فى الحفلات السيمفونية .

(٣) اسم أطلق على جماعة من المؤلفين الفرنسيين تأسست لفترة مؤقتة فى أوائل القرن العشرين ليعملوا بالاشتراك معا ، وهم : « دى راي » — Durey وهونيجير و « ميلو » — Milhaud و « نابجير » و « أوريك » — « بولانك » وكان مستشارهم الفنى شارل كوكلان Charles Kochlin وقد أعجب بهذه الجماعة واتصل بها اتصالا وثيقا للكاتب المسرحى الشهير جان كوكتو .

(٤) هذا من قبيل الأسراف فى المبالغة ، اذ نشرت مؤلفات هؤلاء للموسيقيين كما أنها تنزف دائما فى كل الحفلات الموسيقية العامة كما تناولها بالهد والتفريغ النقاد الفرنسيون أمثال بيير فولف وغيره وقاد عديدون من بلاد أخرى مثل كونستانت لاميت ولا مجال أبدا لوصف استماع موسيقاه بأنه من أعمال « اجتماع المتأمرين » المراجع

وكذلك الحال بالنسبة لمؤلفات شوبرج وهينديمت وسترافسكى .
وجميعها غنية بالمفاجآت وبأسلوبها الواضح الموجز الذى يناهض
ذاتية الرومانتيك .

وأيا كان أثر هذه المؤلفات فى مصير الموسيقى فإنها
جميعها وقد خضعت الى الفردية المبالغ فيها ، تلك التى اتسم بها
طابع عصرنا ، فهى لاتزال متناثرة وجد مضطربة ومتعارضة للغاية
فى وجهات نظرها حتى يخيل أن الساعة لم تمن بعد لأن تنضوى
جميعا فى تركيب واحد .

ومن أجل ذلك رأينا من الأفضل أن نقف بهذا الكتاب عند
المؤلفين المعاصرين . فلا يزال المؤلفون من الشباب فى جيلنا تبهرم
المبتكرات إلهائلة التى انتهى من اتمامها من سبقوم مباشرة كما أنهم
يبدو لهم من جهة أخرى وكأنهم قد إستنفذوا كل الامكانيات
الصوتية .

ورغما عن أننا قد نصادف بعض آثار التردد فى موسيقى هؤلاء
المؤلفين الى جانب نوع من الأصول الفنية العريضة التى تجعلها تستغلق
على الفهم أحيانا فانتا نسلم بأن الكثير منهم يلتقون مع مقاصدنا
الموسيقية .

وفى نزوعهم الجرى نحو الطرافة فى التعبير نراهم يجمعون على
ألا يطحوا بالتراث الذى انتقل اليهم عن سبقوم .

فهرس الاعلام

(أسماء الموسيقيين الوارد ذكرهم بالكتاب)

ب

۹۱	باخ (فریدمان)
۱۰۸-۱۰۷، ۹۱	باخ (کارل فلیپ عمانویل)
۹۱	باخ (کارل فریدمان)
۹۲	باخ (یوهان کریستوف فردریک)
۹۲	باخ (یوهان جوتفرد)
۹۱-۸۶، ۸۳، ۷۲، ۳۵	باخ (یوهان سیبستیان)
۸۷	باخ (یوهان کریستوف)
۹۲	باخ (یوهان کریستیان)
۱۸۳	بارتوک (بیلا)
۱۸۵	بالاکیریف
۱۲۰	پایسلو
۳۸-۳۷	پالستینا
۱۸۰	برامز
۲۳	برتراند دی بورن
۷۳	پرایتوریوس
۸۱	پرو فینسالی
۱۸۱-۱۸۰	بروکنز

۱۸۹	پروکوفیف
۱۵۴	پوتشین
۱۷۲	پورد
۱۸۵	پورودین
۱۸۱	پوزونی
۶۹	پلانشار (الاب)
۱۰۰	پلیز
۷۵	پوکستو هوده
۱۴۷	پوالدیه
۱۰۷	پوکیرینی
۵۰	پول (چون)
۸۴	پونونتشینی
۱۵۴	پوینتو
۱۱	پویس
۷۷	پونسون
۱۰۳	پیتشین
۱۷۰، ۱۵۵، ۱۴۴، ۱۴۳، ۱۲۶-۱۲۱، ۱۱۷، ۶	پیتھوفن
۱۰۱، ۹۹	پیرجولیزی
۷۶، ۷۹-۷۸	پیرسیل

۱۶۵-۱۴۴-۱۴۱	۱۳۹	۱۳۳	پیرلیوز
۲۶-۲۰	۷	پیروتان (الاکبر)
۶۹	پرینیہ
۵۵	بیری (چاکوپو)
۱۶۹-۱۶۸	یزیدہ
۵۰	بیرد
۱۸۱	بفتزئر
۱۵۳-۱۵۲	ییلینی
۱۶۱	۱۴۵	یلو (هانز فون)

ت

۱۸۸	نانیف
۱۸۷	نشا یکوفسکی
۱۸۹	تشرپنین
۶۳	توریللی
۱۸۳	تورینا
۱۴۹-۱۴۸	توما (امبرواز)
۲۳	تیودی نافار
۱۰۷-۱۰۶	تلیان (جورج فلیب)

८

جابر يल्ली (اندريا) ٥٤٣٨

۵۴-۳۸	جابر یللی (چو فانی)
۴۳-۴۲	چانکان
۶۹	چاکیه دی لاجیر
۱۸۳	جرانادوس
۱۸۹	جرتشانینوف
۱۰۱-۱۰۰	جریتری
۱۸۲	جریج
۱۴	جریجوری
۱۸۸-۱۸۷	جلازونوف
۱۶۵، ۱۵۷، ۱۰۴-۱۰۱، ۹۶	جلوک
۱۸۵-۱۸۴	جلینکا
۷۲، ۴۲، ۳۳	چومسکان دی پریه
۱۱۹-۱۰۷	جوسیک
۴۹	جودیمیل
۴۲	جومیر
۵۰	جویررو (فرانشیسکو)
۱۶۶-۱۶۵	جونو (شارل)
۵۰	جیونز
۱۲۲	جیشیاردی (چولیتا)

جی داریتسو ۲۶

د

دا کان ۶۹

دالبراک ۱۱۹

داندی (ڦښان) ۱۷۳-۱۷۱

دڦورچاک (أنطونين) ۱۸۲

دوښتی ۱۰۰

دوڪا ۱۷۴

دونستابل ۳۰

دونیزتی ۱۵۳-۱۵۲

دی پارک ۱۷۴

دیووا ۱۶۶

دیویسی ۱۹۲-۱۸۹، ۱۷۷، ۹۷

دی توش ۶۸

دی فالیا (مانویل) ۱۸۳

دیفای ۳۳، ۲۰

دیلیب ۱۶۶

دی لاسو (أورلانفو) ۴۴-۴۳

دیمو ۶۷

ر

۱۸۸	راخا نینوف
۱۹۴، ۷۲	رائیل
۹۷-۹۲	رامو
۶۳، ۵۹، ۵۸	روسی (لویچی)
۱۹۳	روسیل (البیر)
۱۵۰-۱۴۹	روسینی
۱۳۰	روکیرت
۱۷۲	رولان (مانویل)
۱۸۱	ریجر (ماکس)
۱۰۷	ریختر
۱۸۷-۱۸۶	ریسکی کورساکوف
۵۶	رینوتشینی
۱۶۶	رییر

س

۱۷۶-۱۷۵، ۹۷	سان سانز
۱۲۰	سپوتنیک
۱۰۷	ستامز

٦٠	ستراد يشاريوس
٨١	ستراد يلا
١٩٥، ١٨٩، ٢٥، ٦	سترافسكي
٨٢ - ٨٠	سكار لاتي (أليساندرو)
١١٠ - ١٠٩	سكار لاتي (دومينيكو)
١٨٩ - ١٨٨	سكريبين
١٠٢	سماراتيتي
١٨٢	شميتانا
١٨٣	سييلبوس
٥٨	سيستي
١٧٣	سيثيراك
١٠٩	سيلرمان

ش

١٧٣	شاربييه
٦٧	شارپا تيه (مارك أنطوان)
٧٠ - ٦٩	شامبون دي شامبونير
٧٥	شايدت
٧٥	شاين
١٨٢ - ١٨١	شتراموس (ريشارد)

۱۴۱-۱۳۸، ۱۳۵	شوپان
۱۱۴، ۱۰۷	شوبر
۱۸۱، ۱۳۲-۱۲۹، ۱۱۷	شوبرت
۷۵-۷۲	شوتز
۴۴۴	شوصون (ارنست)
۱۶۵، ۱۳۷-۱۳۳، ۹۱	شومان
۱۹۵	شونبرج (آرنولد)
۱۳۷، ۱۲۱-۱۲۰	شیروینی
۱۳۴	شیلینج
۹۹	شیاروز

ف

۱۹۰، ۱۸۰، ۱۶۴-۱۵۵، ۱۴۷، ۱۳۳، ۱۰۵، ۹۶	فاجنر
۱۷۳-۱۶۹	فرانک (سيزار)
۷۷	فرانک (فولفجانج)
۱۵۴، ۱۰۳	فردی
۷۳	فروبرجر
۷۳	فريسكو بالدي
۱۹۳	فلوران شميدت
۱۷۹-۱۷۷	فوريه

۱۳۲	فوجلر (الاب)
۲۴	فوجلثايدت (والترفون دير)
۱۸۱-۱۸۰	فولف (هوجر)
۱۵۵، ۱۳۳-۱۳۲	فيبر
۲۶	فيكري (فيليب دي)
۵۰	فيتوريا
۱۶۶	فيدور
۷۶	فيشر
۳۳	فيشان
۱۰۰	فيليدور
۲۸	فيليرت
۲۳	فنتادور (برنار دي)

ك

۵۸	کاتشيني
۱۱۹	کاتيل
۸۰، ۷۵، ۶۷، ۵۹	کاريسمي
۱۱	کاسيودور
۶۳، ۵۸	کاغالي
۱۰۲	کالزاييجي

کوی (سزار) ... ۱۸۵ ...

ل

لاپریلیئر ... ۹۴ ...

لالاند ... ۶۷ ...

لالو ... ۱۶۷-۱۶۶ ...

لولی ... ۱۷۶، ۱۰۲، ۹۳، ۸۲، ۷۸، ۶۷-۶۴، ۶۲، ۵۴، ۶ ...

لاندینو ... ۲۸ ...

لیادوف ... ۱۸۹ ...

لیبران ... ۶۶ ...

لیست ... ۱۶۱، ۱۴۷-۱۴۴، ۱۳۹ ...

لیسویر ... ۲۲۱، ۱۱۹ ...

لی فلیم ... ۱۷۳ ...

لیونان ... ۲۰ ...

لیونکا فالو ... ۱۵۴ ...

م

ماتیسون ... ۷۶ ...

ماران ماریه ... ۶۹ ...

مارشاند ... ۶۹ ...

مارلو ... ۷۷ ...

۴۱	مارینزیو
۱۵۴	ماسکانی
۱۶۸-۱۶۷	ماسنیه
۳۵،۲۸-۲۷	ماشو (جیوم دی)
۱۷۴	مانیار
۱۸۱	ماهلر
۱۱۸-۱۱۳	موتزارت (فولفجانخ آمادیوس)
۳۳	موتون
۴۲	مودوی
۵۰	موراليس
۱۸۶	موسورجسکی
۷۵،۵۹،۵۸-۵۷،۴۱	موتیشردی
۱۰۰	مونسینی
۷۶	میفا
۵۲	میلان (لویس)
۱۳۸-۱۳۷	میند لسون
۱۲۰	میپیل
۱۵۲-۱۵۰	میریر

ن

ناینو ۲۸

ه

هاسار (لیو) ۴۷-۳۸

هایدن ۱۱۳-۱۱۰

هیروولد ۱۴۸

هیلر ۱۱۶

هیندل ۸۶-۸۳

هیندیت ۱۹۵

و

والتر (یوهان) ۴۷

محتويات الكتاب

٥	١ - تمهيد المؤلف
٨	٢ - الفصل الأول
١١	٣ - الفصل الثاني
٣٦	٤ - الفصل الثالث
٥٥	٥ - الفصل الرابع
٨٠	٦ - الفصل الخامس
١١٩	٧ - الفصل السادس
١٦٥	٨ - الفصل السابع
١٩٧	٩ - فهرس الاعلام
٢١٤	١٠ - محتويات الكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٩٩/٨٨٧٣

I.S.B.N 977 - 01 - 6176 - 6



المعرفة حق لكل مواطن وليس للمعرفة سقف ولا حدود
ولا موعد تبدأ عنده أو تنتهى إليه.. هكذا تواصل مكتبة الأسرة
عامها السادس وتستمر فى تقديم أزهار المعرفة للجميع. للطفل
. للشباب. للأسرة كلها. تجربة مصرية خالصة يعم فيضها ويشع
نورها عبر الدنيا ويشهد لها العالم بالخصوصية ومازال الحلم
يخطو ويكبر ويتعاضد ومازالت أحلم بكتاب لكل مواطن ومكتبة
لكل أسرة... وأنى لأرى ثمار هذه التجربة يانعة مزدهرة تشهد
بأن مصر كانت ومازالت وستظل وطن الفكر المتحرر والفن المبدع
والحضارة المتجددة.

سوزان مبارك



١٢٥ قرشاً

مكتبة الأسرة
١٩٩٩
مهرجان القراءة للجميع